



Universidade de Aveiro

2015

Departamento de Línguas e
Culturas

**MELINA
GALETE
BRAGA
PINHEIRO**

**UMA LEITURA DO ROMANCE *A VIDA NO CÉU*, DE
JOSÉ EDUARDO AGUALUSA, À LUZ DO
CONCEITO DE *CROSSOVER FICTION***

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas, realizada sob a orientação científica da Doutora Ana Margarida Corujo Ferreira Lima Ramos, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

À Maria Clara, razão da minha vida e da minha vinda, e à Esa, que desencarnou antes da hora e assiste de camarote a mais esta conquista.

o júri

presidente

Professor Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira

Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

vogais

Professora Doutora Cláudia Maria Ferreira de Sousa Pereira

Professora Auxiliar da Universidade de Évora (arguente)

Professora Doutora Ana Margarida Corujo Ferreira Lima Ramos

Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientadora)

agradecimentos

(e desculpas...)

Aos amigos, de cá e de lá, sempre presentes, mesmo distantes.

Ao Skype, Whatsapp e Viber, eternamente agradecida.

À Flávia, amiga mais que especial.

À Mariana Arroyo – “Viagem – todo o movimento de aproximação de uma pessoa a outra. Movimentos de fuga não são viagens.” (AGUALUSA, 2013: 29)

Ao Tiago Thorn, pela paciência enquanto eu me estressava com a dissertação.

Ao Luis Maffei, professor, amigo, conselheiro, etc.

Ao querido Professor Luís Filipe Ribeiro, por triplicar minha paixão pela literatura.

À Professora Ana Margarida Ramos, por me mostrar o caminho da literatura *crossover*.

A Deus, ao meu espírito protetor, a Santo Antônio, e a toda galera do plano espiritual.

Ao Edmundo, pelo campeonato de 1997 e pelo grito em 1998.

Ao Capitão Rodrigo, por ter chegado “a cavalo, vindo ninguém sabia de onde.” (VERISSIMO, 1976: 172).

Ao Velho Pinheiro, bisavô que nunca conheci, por ter ido de Portugal ao Brasil para não ter que servir em África, 150 anos antes de eu fazer o caminho inverso.

À Marta, minha mãe, pelo apoio, inclusive financeiro.

Ao Vicente, meu pai, por me dar o sangue lusitano, e por ter o nome de um dos mais belos contos de Miguel Torga.

À Esa, tia-avó-mãe, pelas orações, bênçãos e presentes em dinheiro (agora do outro lado).

À Livia, minha irmã, por compartilhar gostos, conversas e descobertas literárias.

A Aveiro, minha terra natal, 29 anos depois.

A Portugal, por receber mais uma filha.

À Maria Clara – minha vida – por existir.

palavras-chave

Crossover fiction; literatura juvenil, romance, José Eduardo Agualusa.

resumo

O presente trabalho pretende analisar o livro *A vida no céu – Romance para jovens e outros sonhadores* (2013), do escritor angolano José Eduardo Agualusa, a partir do conceito de *crossover fiction*. Para isso, recorreu-se, como principal bibliografia de apoio, ao livro *Crossover fiction. Global and historical perspectives* (2009), de Sandra L. Beckett, com vista a identificar as características desta produção literária e a compreender a sua relação com a literatura canónica e a literatura juvenil. Assim, na primeira parte deste trabalho, é apresentada a definição de literatura *crossover* e as suas principais características. Em seguida, são identificadas algumas dessas características no romance selecionado, alvo de análise neste estudo. Posteriormente, é apresentada uma análise do romance, centrada no conceito de *crossover fiction*. Pretende-se, com esta dissertação, refletir sobre as leituras possíveis do romance analisado, destacando as suas qualidades literárias, semelhantes a outras obras de José Eduardo Agualusa destinadas preferencialmente ao público adulto.

keywords

Crossover fiction; youth literature, novel, José Eduardo Agualusa.

abstract

This paper analyzes the book *A vida no céu – romance para jovens e outros sonhadores* (2013), written by the angolan author José Eduardo Agualusa, focusing on the concept of crossover fiction. For this, we used the book *Crossover Fiction. Global and historical perspectives* (2009), by Sandra L. Beckett, as our main bibliographic support. The first chapter of this paper presents the definition of crossover literature and its main characteristics, followed by the identification of these characteristics in the novel. The second chapter presents a literary analysis of the novel, with special focus on the concept of crossover fiction. In this thesis I intend to clarify that this novel has enough quality to be equated with other works by the same author that are preferably aimed at adult audiences.

Sumário

1. SUBINDO AO CÉU – INTRODUÇÃO	9
2. O CONCEITO DE LITERATURA <i>CROSSOVER</i>	15
2.1. CARACTERÍSTICAS DA LITERATURA <i>CROSSOVER</i> NO ROMANCE	28
3. ANÁLISE DO ROMANCE	37
4. CONCLUSÃO	67
BIBLIOGRAFIA	73

“[...] Livre não sou, mas quero a liberdade.

Trago-a dentro de mim como um destino.

E vão lá desdizer o sonho do menino

Que se afogou e flutua

Entre nenúfares de serenidade

Depois de ter a lua!”

(Miguel Torga, “Conquista”, *Antologia Poética*)

“Desenhei então o interior da jiboia para que as pessoas grandes pudessem compreender. Elas têm sempre necessidade de explicações.”

(Antoine de Saint-Exupéry, *O Pequeno Príncipe*)

1. SUBINDO AO CÉU - INTRODUÇÃO

Na história da literatura, é comum encontrarmos obras destinadas a adultos que são lidas por jovens, assim como obras destinadas a um público juvenil que são apreciadas pelo público adulto. Este fato leva-nos a questionar a existência de uma idade certa para se ler determinado livro. O fenômeno da literatura *crossover* prova que tal não existe ou, pelo menos, que as fronteiras entre públicos não são completamente estanques. Ao longo de vários séculos, muitos livros cruzaram a fronteira de idade que lhes havia sido imposta – pelos autores, pelos editores, ou pelos mediadores, entre outros – e alcançaram um público diverso daquele para o qual haviam sido destinados primeiramente, tendo alguns deles conseguido alcançar todos os públicos. Esse fato leva-nos a colocar algumas perguntas: como deve ser classificada uma obra para jovens ou adultos? Que características da obra fazem com que ela seja classificada como infantojuvenil?

Em 2013, o escritor angolano José Eduardo Agualusa publicou mais um livro, – dessa vez uma obra que aparentava ser destinada, a princípio, a um público mais jovem. *A vida no céu – Romance para jovens e outros sonhadores* pode parecer, em uma primeira e superficial análise, um romance infantojuvenil, principalmente por ter um protagonista de dezesseis anos e por ser um livro de fantasias e com muitas aventuras. Contudo, o próprio autor deixa evidente através do subtítulo, e logo nas primeiras páginas, que o romance é destinado a leitores de todas as idades, e não apenas a um público específico – é, portanto, um romance que se enquadra no universo da literatura *crossover*. A literatura que agrada um público variado é um fenômeno descrito por Sandra Beckett (2009: 135 a 161) em seu livro *Crossover fiction. Global and historical perspectives* – que foi a principal literatura de apoio para a realização deste trabalho –, denominado *All ages fantasy*, livros, como o próprio nome sugere, destinados a todas as idades.

No século XXI, a literatura *crossover* vem se tornando cada vez mais comum, devido, principalmente, ao fenômeno Harry Potter. Contudo, ela já existe há muito tempo. Quando ainda não existia, com os contornos atuais, uma literatura específica para o público infantil e juvenil, eram utilizados na educação das crianças – as poucas que podiam ter acesso a ela – livros escritos para o público adulto, muitas vezes de caráter religioso. O que ocorria nessa época, embora ninguém utilizasse esse conceito, era o fenômeno *adult-to-child crossover fiction*, descrito por Sandra Beckett (2009: 17-60) no livro mencionado. No entanto, atualmente, é mais comum o fenômeno oposto, *child-to-adult crossover fiction* (BECKETT, 2009: 85 a 133), caracterizado por adultos que leem livros destinados – ou que parecem ter sido destinados – preferencialmente a crianças e jovens.

Para além dos indícios sugeridos pelos elementos paratextuais, uma forma errônea que ainda é utilizada para classificar um livro como sendo pertencente à literatura infantojuvenil é a presença de personagens crianças e/ou adolescentes na narrativa. Sempre existiram livros que ultrapassaram as fronteiras de idades – independente de seus protagonistas serem jovens ou não –, o que ainda não existia era uma designação para definir esse fenômeno. Um dos exemplos mais notáveis da literatura *crossover* é a estória d'O *Príncipezinho* (*Le Petit Prince* no original; *O Pequeno Príncipe* no Brasil), publicada em 1943, de autoria de Antoine de Saint-Exupéry, cujo protagonista é uma criança – embora seja uma criança que faz profundas reflexões, não muito comuns para a idade que aparenta ter –, e mesmo assim o livro sempre fez – e ainda faz – sucesso com pessoas de todas as idades, desde o seu lançamento até os dias de hoje. Contudo, nem sempre é vontade do autor, inicialmente, que o livro alcance determinado público. O que não parece ser o caso do romance aqui analisado, como será apresentado no decorrer deste trabalho. *A vida no céu* foi escrito com o objetivo de ser lido por todo o tipo de leitores, independente da faixa etária, gênero, nacionalidade... De acordo com Maria Madalena Teixeira da Silva (2007b), não existe a necessidade de especificar que um livro é destinado exclusivamente a jovens, a não ser que a finalidade dessa

especificação seja desmerecer o livro a ser classificado, visto que, na atualidade, ainda existe a ideia preconceituosa de que um livro que pode ser lido por jovens não possui qualidade suficiente para ser lido por adultos que estão acostumados a ler obras pertencentes ao cânone literário, e, por esse motivo, são consideradas como pertencentes a uma categoria superior da literatura. Nas palavras da autora,

Esta é uma asserção que me parece muito polémica, na medida em que não se percebe quais os efeitos práticos desta definição de público, a não ser que se parta do princípio (do preconceito) de que as obras escritas para os jovens seguem padrões de exigência e criatividade menos rigorosos que as restantes obras literárias – deverá entender-se que o público juvenil merece menos respeito do que os leitores adultos?! (TEIXEIRA DA SILVA, 2007b: 3)

Não, não merece. O público juvenil merece e tem o mesmo respeito que o público adulto. O que prova esse fato é a quantidade de livros que, ao longo dos tempos, foram escritos para o público juvenil e conseguiram atrair a atenção do público adulto, mostrando que possuíam qualidade suficiente para agradar aos leitores de diferentes idades.

A literatura infantojuvenil é, ainda hoje, apesar de todos os desenvolvimentos que tem conhecido, situada na periferia do sistema literário. O cânone literário tende a ignorar os autores e as obras destinadas a crianças e jovens. Mesmo quando os escritores têm uma produção literária reconhecida para o público adulto, suas obras infantojuvenis são estrategicamente esquecidas e dificilmente mencionadas em seus currículos – e, certas vezes, não são mencionadas sequer pelos próprios escritores. Segundo Maria Madalena Teixeira da Silva (2008), existe uma literatura própria para o público adulto e esse universo de leitores sente-se obrigado a lê-la, deixando de lado a infantojuvenil, erroneamente considerada literatura de fácil compreensão. Contudo, essa produção literária conotada com o universo juvenil pode fazer com que alguns adultos que já estavam desinteressados pela leitura se interessem

novamente por ela, redescobrimo o prazer pelos livros. Segundo a supracitada autora (2007b), é mais difícil a literatura infantojuvenil afirmar-se como parte do sistema literário do que a literatura infantil, pelo fato de a primeira se aproximar do que se classifica como “literatura de massas”, ideia igualmente partilhada, desde a década de 70, por João David Pinto-Correia (1973).

José Eduardo Agualusa, em uma entrevista recente, afirmou que pensou em seus filhos adolescentes ao escrever seus livros destinados ao público infantil e também ao escrever *A vida no céu*. Esse livro enquadra-se perfeitamente na definição de *crossover fiction*, uma vez que se aplica a textos de ficção capazes de serem interpretados por crianças, adolescentes e adultos. Embora o livro seja indicado para leitores jovens, muitas passagens estão mais próximas do público adulto, como referências a lugares e à sua função cultural e econômica no mundo, ou às condições desumanas de empregos nas grandes cidades, por exemplo. Tal não significa que um leitor jovem não consiga compreender o livro em sua completude. O inverso também pode ocorrer: algumas passagens precisarão de um olhar mais jovem, com uma percepção mais curiosa e sonhadora para fazerem mais sentido. Contudo, assim como alguns leitores jovens podem possuir uma capacidade interpretativa superior à esperada para a idade, alguns leitores adultos podem ser – ainda – sonhadores e sentirem-se jovens, independente da idade. Segundo Maria Madalena Teixeira da Silva, essas obras [literatura *crossover*]

[...] deixam de se dirigir a um público muito restrito, prevendo antes leitores sem especificação de idade e permitindo leituras diversas consoante a cultura ou a experiência de vida. Esta abertura a um conjunto mais vasto de leitores deve-se, por um lado, ao desejo de uma legitimação que de outra forma se torna problemática e, por outro, ao crescente enriquecimento e complexidade dos mecanismos da diegese. (TEIXEIRA DA SILVA, 2007b: 7)

No presente trabalho procuro refletir sobre o fato de o romance *A vida no céu* não poder simplesmente ser classificado como pertencente à literatura infantojuvenil ou adulta sem uma prévia análise, pois ele pertence à categoria de literatura *crossover*. Para isso, o romance será analisado com foco no conceito de *crossover fiction*, descrito pela autora Sandra Beckett no livro *Crossover fiction. Global and historical perspectives* (2009). Pretendo, com esta dissertação, despertar um maior interesse no público adulto pela literatura considerada como infantojuvenil e esclarecer que o romance *crossover* *A vida no céu* possui qualidades suficientes que o aproxima das outras obras de José Eduardo Agualusa destinadas ao público adulto, partilhando com elas, além do registro literário do autor, preocupações sociais e políticas, temáticas e motivos textuais.

2. O CONCEITO DE LITERATURA CROSSOVER

“The crossover phenomenon raises a very basic, yet essential, question: Is there a correct age to read a book? The same phenomenon answers the question: Absolutely not.” (BECKETT, 2009: 270)

Como principal leitura de apoio para esta dissertação, foi utilizado o livro *Crossover fiction. Global and historical perspectives* (2009), de Sandra L. Beckett para analisar o romance *A vida no céu – Romance para jovens e outros sonhadores* (Aqualusa, 2013) sob a perspectiva da literatura *crossover*. Mas o que é exatamente a literatura *crossover*? Para a autora, “‘Crossover literature’, as the term is used here, refers to fiction that crosses from child to adult or adult to child audiences.” (BECKETT, 2009: 4) Em uma definição mais detalhada da mesma autora podemos ler:

[...] crossover fiction does not consist merely of a few exceptional children's fantasy titles that have enchanted today's adults. Rather, it is an extensive body of diverse, cross-generational literature, with a very long history, that is finally being recognized as a flourishing and significant genre by writers, readers, publishers, and critics around the world. (BECKETT, 2009: 251)

O termo *crossover* é novo, mas não é recente o fato de livros escritos para adultos serem lidos por jovens, assim como também não é recente o fato de adultos apreciarem a literatura infantojuvenil. Segundo Sandra Beckett, “Authors and readers always crossed the borders in both directions, with or without the help of publishers” (BECKETT, 2009: 5). Os famosos contos de Perrault foram escritos inicialmente para adultos, – o que é perceptível ao analisar o formato da primeira edição, com longas narrativas e poucas ilustrações para além das moralidades –, contudo, depressa cruzaram essa fronteira de idade e tornaram-se populares entre o público infantil,

sobretudo depois das adaptações posteriores. Com o passar do tempo, foram feitas algumas adaptações nas histórias, que serviram para adaptá-las às necessidades do mundo infantil seu contemporâneo e que chegaram praticamente até à atualidade. Por outro lado, há histórias que se tornaram famosas por agradarem a públicos de todas as faixas etárias, desde a sua publicação. *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), de Lewis Carroll, e *Pinocchio* (1883), de Carlo Collodi, são exemplos de livros que não podem ser definidos para apenas um público específico, pois sempre fizeram sucesso entre todas as idades. Sempre existiram obras destinadas ao público adulto que se tornaram famosas entre os jovens. Recentemente o inverso tornou-se igualmente comum, – embora já existisse, como foi mencionado acima – principalmente devido ao fenômeno *Harry Potter*, de J. K. Rowling. A literatura *crossover* sempre existiu, contudo, “At the beginning of the twenty-first century, children’s literature has become such an exciting field that adults want to be involved, both as writers and as readers.” (BECKETT, 2009: 170) Antigamente era mais comum crianças e jovens lerem livros destinados a adultos porque não existiam livros específicos para o universo infantojuvenil, o que fazia com que os adultos compartilhassem as suas leituras com as crianças e os adolescentes. Segundo Teresa Colomer,

Sólo a partir del siglo XVIII puede hablarse propiamente del nacimiento de una literatura para niños, ya que fue entonces cuando la infancia empezó a ser considerada como un estadio diferenciado de la vida adulta. [...] La idea de una infancia con interés y necesidades formativas propias, llevó pues, en el siglo XVIII, a la creación de libros especialmente dirigidos a este segmento de edad. (COLOMER, 2008: 82-83)

Contudo, o hábito de ler livros destinados ao público adulto já estava criado, consolidou-se e manteve-se até os dias de hoje. O que parece ser novidade de uns anos para cá é o fato de adultos lerem livros para jovens. E aqui, mais uma vez, fica

evidente a importância do já citado *Alice's Adventures in Wonderland* para a literatura:

Con todo, cabe atribuir a *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, pseudónimo de Charles Ludwidge Dogson (1865), el origen real de la entronización del modelo literario fantástico para niños y la constitución decisiva de una literatura infantil y juvenil con voz propia. (COLOMER, 2008: 90)

Entretanto, apesar de ser um marco da literatura infantojuvenil, o supracitado livro cruzou a fronteira de idades e penetrou no mundo adulto, tornando-se um sucesso universal e podendo ser considerado, hoje – assim como *O Príncipezinho* (1943), de Antoine de Saint-Exupéry –, como literatura *crossover*. Segundo Maria Madalena Teixeira da Silva, os adultos interessam-se cada vez mais por obras infantojuvenis, provavelmente por não existir de fato uma divisão entre aquelas e as obras destinadas aos adultos. Nas palavras da autora:

O crescente interesse dos adultos por estas obras preferencialmente dirigidas aos mais jovens denota as consequências do já mencionado vazio ético e coexiste com o ressurgimento do interesse da filosofia pelas questões morais relacionadas com as noções de carácter e virtude ou, na área dos estudos literários, com o renascimento do interesse pelas consequências da escrita. Há ainda que considerar que este pode ser um sinal de uma aproximação ou comunhão de interesses, já utilizada na defesa da teoria de que ‘tudo é uma literatura só’. (TEIXEIRA DA SILVA, 2008: 5)

Em muitos casos, os autores não intentam escrever para um público específico, mas sim para leitores de todas as faixas etárias, contudo o mercado editorial classifica o livro para um público diverso do que foi imaginado pelo autor inicialmente, ao escrever a estória. Segundo Sandra Beckett, “A large number of works marketed as children’s books are in fact intended for readers of all ages. Many authors have

claimed that their books published for young readers were not written with that audience in mind.” (BECKETT, 2009: 3) Os escritores, portanto, nem sempre pretendem delimitar o público que terá acesso a seus livros. Essa delimitação é feita por outras pessoas, ligadas à divulgação e comercialização das obras. A literatura *crossover* impõe certa dificuldade aos livreiros, editores e bibliotecários, que precisam decidir em que seção da livraria colocarão os livros e para que idade recomendarão a leitura nas publicidades e nos catálogos. Muitas vezes eles escolhem deixar os livros em mais de um lugar nas livrarias. Meu exemplar de *A vida no céu* foi encontrado na seção adulta, mas também estava na seção juvenil na mesma livraria. Em uma conversa que tive com José Eduardo Agualusa, ele comentou que os editores colocam o livro nas prateleiras destinadas aos adultos, embora ele considere mais adequado que coloquem nas prateleiras para jovens. Para Sandra Beckett, “Crossover books transcend the conventionally recognized barriers within the fiction market. They demonstrate the narrative form’s remarkable ability to reach across ages, defying our classifications of writer, reader, and text.” (BECKETT, 2009: 271) Estes eventos revelam a importância dessa literatura não apenas para os leitores mais jovens – que terão em mãos um livro com reflexões sérias e narrativas que se assemelham às dos livros considerados adultos –, e nem apenas para os leitores adultos – que, através das aventuras e, algumas vezes, das fantasias, recordarão a infância e a adolescência, mas sem com isso perder o prazer pela leitura e sequer sentirem-se infantilizados, devido aos assuntos abordados –, mas também evidenciam a importância dessa literatura para os escritores, que terão uma nova experiência com a escrita, o que provavelmente permitirá que eles sejam cada vez mais cuidadosos, devido à dificuldade em escrever um livro que tem como público-alvo leitores de todas as faixas etárias. A literatura *crossover* é igualmente importante para livreiros, editores, e qualquer pessoa que tenha outra profissão relacionada ao mercado editorial, pois precisarão estudar novas formas de classificar os livros e novas maneiras de publicidade para alcançar determinados públicos. No entanto, Maria Madalena Teixeira da Silva considera perigosa essa tendência cada vez maior de não escrever livros especificamente destinados ao público

infantojuvenil, pois, para a autora, os jovens necessitam de uma literatura que aborde assuntos que são especificamente de seu interesse, daquela época em que vivem, tal como acontece com a tendência de misturar outros meios de entretenimento com a escrita, como os filmes que fazem adaptações de romances para o cinema. Para a autora,

Até certo ponto, o alargamento do leque de leitores participa ou é sintomático do processo de homogeneização cultural que subjaz aos novos rumos de expansão da literatura para jovens, conjuntamente com o hibridismo dos gêneros, com a expansão da ficção e com o seu ajustamento aos mecanismos da virtualidade. [...] Neste processo de assimilação e expansão, a literatura para jovens corre o risco de se descaracterizar, perdendo o que nela era garantia de especificidade: um público restrito e um lugar paralelo a outros meios de entretenimento, claramente separado pela peculiaridade da palavra escrita. (TEIXEIRA DA SILVA, 2007b: 7 e 8)

No meio literário, é grande o preconceito em relação a autores que escrevem para crianças e jovens, e que dificilmente conseguem fazer parte do cânone, por mais que alcancem uma escrita de excelência. A literatura infantojuvenil é considerada por muitos críticos literários como paraliteratura, por ser, como tais críticos consideram erroneamente, uma literatura de fácil compreensão. Para Inocência Mata, “[...] tal actividade de desqualificação apriorística tem a ver com o facto de a leitura dessas literaturas estar condicionada pelo espartilho do cânone literário, tido não como referência, o que seria compreensível e desejável, mas como norma e modelo.” (MATA, 2004: 16) Contudo, essa exclusão do cânone literário não ocorre com todos os autores de obras infantojuvenis. Quando um escritor já é conhecido por suas obras destinadas ao público adulto, ele não deixa de fazer parte do cânone por passar a escrever para jovens. Maria Madalena Teixeira da Silva reflete sobre a questão da classificação de algumas obras como “paraliteratura”, obras que sofrem, a todo custo, tentativas de serem postas de lado do que é considerado como “boa literatura”. A citação é grande, mas necessária para uma melhor compreensão do assunto tratado:

Os limites do sistema literário são confusos e difusos e a sua definição ultrapassa frequentemente o âmbito da valorização artística. Assim, o conceito de paraliteratura tem sido associado à expressão de minorias, o que, de forma menos feliz, acarreta a noção de preconceito e entra amiúde em conflito com a consciência de que essas obras envolvem maiorias significativas de leitores. Outros dois paradoxos afectam esta definição: o primeiro é o da exclusão do critério de qualidade, por falta de definição objectiva dos seus parâmetros, quando, na realidade, é a valorização qualitativa que está, em princípio, subjacente à crítica literária; o outro reporta-se à exclusão de certos subgéneros, como o romance policial, os romances em série ou em ciclo, a chamada literatura de género (ficção científica, realismo fantástico, etc.), quando muitas obras facilmente enquadráveis nesses paradigmas passam a ser consideradas como parte do sistema literário canónico, se assinadas por autores que já o integrem. (TEIXEIRA DA SILVA, 2007a: 2-3)

Com a literatura *crossover* não tem ocorrido de maneira diferente. Isso porque a literatura *crossover*, como a própria definição indica, agrada a leitores de todas as faixas etárias. Dessa forma, alcança um grande público e atinge um número de vendas muito alto – por vezes mais alto do que as vendas dos mais renomados e premiados escritores pertencentes ao cânone.

Pepetela, conterrâneo do Agualusa, ao responder em uma entrevista sobre as vantagens do género policial para a literatura, respondeu que é

[...] uma forma talvez mais ligeira que atraia novos leitores. Os jovens não estão muito habituados a ler. São muito influenciados pelo cinema e filmes no geral e por isso uma forma de atrair estes leitores jovens seria através do género policial. [...] É mais fácil porque o policial entra em todos os lados, entra em todas as classes e meios sociais. (PEPETELA apud WIESER, 2005)

O livro policial também é considerado como “literatura de massas”, e o próprio Pepetela compartilha essa ideia, mas em vez de agir de maneira preconceituosa, utiliza como uma vantagem para atrair mais leitores para sua obra. Contudo, parece que para os mesmos críticos acima citados, a literatura, para ser considerada de boa qualidade, deve ser lida por poucos, de preferência apenas pela elite intelectual. O que é um tanto contraditório, pois se um livro agrada a muitas pessoas, inclusive

pessoas envolvidas com o meio literário, ele não deve ser completamente ruim. Segundo Maria Madalena Teixeira da Silva,

[...] a escrita para crianças e jovens mantém-se numa posição periférica do sistema literário, dado que este se tem orientado, particularmente na contemporaneidade, pela complexidade dos processos expressivos que, na chamada grande literatura, substituíram ou alteraram significativamente os parâmetros de valorização do sentido, circunscrevendo a leitura compreensiva apenas aos iniciados. (TEIXEIRA DA SILVA, 2008: 3)

Muitos autores que já experimentaram escrever para os dois públicos – ou três, se separarmos o infantil do juvenil – dizem que é muito mais difícil escrever para crianças e jovens, pois eles são muito mais exigentes do que os adultos. Alguns escritores famosos por suas obras direcionadas ao público adulto escreveram também obras infantojuvenis. Contudo, essas obras são pouco – ou mesmo nunca – mencionadas em seus currículos, como se fossem obras de pouco ou nenhum valor. Para Sandra Beckett, “(...) in many cultures the studies devoted to the works of major authors who have written for both audiences completely ignore their texts for children.” (BECKETT, 2009: 12) Com o angolano José Eduardo Agualusa não ocorre de maneira diferente. Basta fazer uma pesquisa simples na *internet* em páginas sobre literatura ou nas páginas de algumas livrarias para detectarmos a ocorrência de supressão das suas obras infantojuvenis. O angolano é citado como o autor de importantes livros. Em algumas páginas aparece o livro de contos *Estranhões & Bizarrocos* (2000), mas com o destaque para a palavra “infantil” entre parênteses. *A girafa que comia estrelas* (2005), *Nweti e o mar* (2012) e *A vida no céu* (2013) nem sempre são lembrados.¹ Para Francesca Blockeel, “[...] nos estudos literários ao nível universitário é costume passar por cima de uma parte considerável da literatura, a saber, a literatura infanto-juvenil. Mal chega a ser considerada e, mais ainda, na maioria dos casos, a universidade insiste em ignorá-la.” (BLOCKEEL, 2001: 16)

¹ Pesquisa feita nas páginas <http://www.bertrand.pt/autores/autor?id=15647>, http://www.goodreads.com/author/show/484376.Jos_Eduardo_Agualusa, <http://www.wook.pt/authors/detail/id/15647>, <http://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=455>, todas visualizadas em 20/03/2015.

Talvez porque a literatura infantojuvenil ainda seja considerada, lamentavelmente, como sendo uma literatura à parte. Isso se deve, provavelmente, ao fato de essa literatura agradar a muitos leitores, tornando-se assim uma literatura de massas. E como já foi dito, para certos críticos literários, para uma obra ser considerada uma boa literatura, deve ser lida por poucos, preferencialmente pelas elites intelectuais. Para Maria Madalena Teixeira da Silva, “[...] as obras para adolescentes e jovens continuam a ocupar um lugar marginal, pela sua associação a tipologias, gêneros e técnicas de fidelização de público normalmente associadas a uma cultura de massas, também ela marginalizada.” (TEIXEIRA DA SILVA, 2008: 2)

Um dos diversos motivos para leitores jovens sentirem-se atraídos por livros catalogados para o público adulto é a oportunidade de fazer algo relacionado a esse mundo, e com isso poderem sentir-se mais amadurecidos e experientes com a leitura: “For some teenagers, reading ‘adult fiction’ is, as it has always been, a case of doing things which make them feel more grownup.” (BECKETT, 2009: 22) Com os adultos, contudo, ocorre exatamente o inverso. Alguns sentem-se envergonhados e até mesmo infantilizados por lerem em público um livro destinado a jovens. Por esse motivo, e também para atrair mais leitores, algumas editoras publicam o mesmo livro com duas capas diferentes – uma destinada aos leitores jovens e outra específica para os adultos. Esse não é o caso de *A vida no céu*, pelo menos até o momento, e penso que não será necessária a criação de uma capa diferente, pois a atual não apresenta nada que possa deixar um leitor adulto constrangido, e consegue, ao mesmo tempo, ser atraente para os leitores jovens. A primeira e única edição publicada até agora apresenta, na capa, um jovem negro, sem mostrar seu rosto, e que podemos inferir ser o protagonista Carlos Benjamim Tucano, de dezesseis anos. Ele está a olhar para o céu, onde três balões – as balsas do romance, provavelmente – nas cores branca e vermelha, estão suspensos, ou voando. A capa (*design* de Rui Rodrigues) respeita a intenção do autor de destinar o livro para um público de todas as idades, pois, apesar de apresentar uma ilustração, a mesma não é infantilizada. Segundo Sandra Beckett, é uma tendência da atualidade essa preocupação com a

capa – infantilizada ou não – dos livros, mas o mais comum é fazer uma capa que agrade a diversos públicos:

Until recent years, adult and children's books had a very different look. In most cases, it was possible to immediately differentiate a book for children from a book for adults. [...] Many children's and young adult books are now indistinguishable from adult books. (BECKETT, 2013: 231)

Um dos recursos que podem ser utilizados por autores de livros para adultos quando publicam um livro para jovens é tentar atrair, com isso, novos leitores para suas obras em geral. Segundo Sandra Beckett, "Some authors intend their novels published for adults to be read by a juvenile audience as well. Once authors have crossed over, either deliberately or unintentionally, they may wish to reach young readers in their subsequent adult novels." (BECKETT, 2009: 26-27) No romance *A vida no céu* foi intenção do autor publicar um livro que pudesse ser lido por pessoas de todas as faixas etárias, como ficou evidente ao definir que se trata de um "Romance para jovens e outros sonhadores" (AGUALUSA, 2013: 7), de acordo com o subtítulo. Não deve ter sido intenção do autor escrever com a finalidade de atrair novos leitores que ainda não têm contato com sua obra destinada aos adultos, mas é possível que isso possa ocorrer. Contudo, para Sandra Beckett (2009: 28), na maioria dos casos, não é intenção do autor atrair jovens leitores quando uma obra é destinada ao público adulto. Alguns autores estão acostumados a não escrever seus livros para um público específico. Para a autora,

An author's adult works often throw light on his books for young people, but some authors actually connect their novels for adults and young readers in such a manner that they constitute an interwoven oeuvre that cannot be divided into two separate corpuses. It is obvious that these authors do not draw distinct lines of demarcation between adult and children's/young adult fiction. (BECKETT, 2009: 38)

A vida no céu – Romance para jovens e outros sonhadores é o primeiro livro de literatura *crossover* de José Eduardo Agualusa. Contudo, nada impede que o autor publique outros que se insiram nesta categoria ou que seus romances para adultos já publicados se tornem, com o tempo, também pertencentes à literatura *crossover*, visto que o romance aqui analisado poderá fazer com que leitores jovens, que ainda não conheciam a obra do escritor angolano, tenham curiosidade em ler outros livros seus, mesmo que eles sejam destinados preferencialmente a adultos. Vale lembrar também que toda a obra de José Eduardo Agualusa pode ser lida, sem nenhum impedimento, por leitores jovens, visto que esse público já está acostumado com assuntos que abordam temáticas e universos contemporâneos, como guerras, tráfico, sexo, prostituição, entre outros.

A literatura *crossover* pode funcionar como intermediária entre a literatura juvenil e a adulta. Não pretendo com isso, de maneira alguma, insinuar que a literatura *crossover* ou mesmo a infantojuvenil são “literaturas fáceis”, ou “paraliteraturas”, como alguns críticos preconceituosos insistem em denominá-las – apenas que abordam assuntos que normalmente interessam a leitores de todas as idades e que podem fazer com que o leitor jovem se interesse pelas obras específicas para o público adulto do mesmo autor dos livros de literatura *crossover* que agradam a ele. Para Teresa Colomer,

Desde el punto de vista educativo, la novela juvenil apareció como una apuesta casi experimental para resolver una duda generalizada en los medios educativos ante la constatación del fracaso lector: ¿Podía el lector adolescente, incluso aquel que había sido un lector ávido de libros infantiles, saltar a la moderna ficción para adultos? (COLOMER, 2008: 149)

Dessa forma, a literatura *crossover* se apresenta como uma ponte entre a literatura infantojuvenil e a literatura adulta, devido aos assuntos abordados, e não à

qualidade do texto – que nada deixa a desejar em relação a um livro específico para o público adulto. *A vida no céu* pode ser considerado, nessa medida, como um livro de transição entre a literatura juvenil e a adulta: “Adult novels are also being promoted for a young adult audience in many bookstores. (...) These books are often rites-of-passage novels with adolescent protagonists.” (BECKETT, 2009: 34) A personagem principal do livro aqui analisado é adolescente. No livro *The hidden adult: defining children’s literature* (2008), Perry Nodelman não concorda que a presença de protagonistas jovens nos livros não interfira na vontade do adulto em lê-lo. Para ele, as personagens adolescentes mostram que o livro é destinado àquele público. Embora no texto do supracitado autor ele se refira a crianças e a livros destinados especificamente ao público infantil, a reflexão pode ser útil para este estudo, desde que adaptada ao contexto adolescentes/adultos:

It is an assumption that clearly operates in the minds of many writers of fictional texts intended for children, many of which not only have child protagonists but also focalize the action through those child protagonists and ask readers to think of themselves in terms of what happens to the child protagonists. I suspect that focalization through a central child character is another quality that marks a text for me as one intended for child readers. (NODELMAN, 2008: 18)

Contudo, o livro não foi escrito exclusivamente para um público definido com base na idade. No entanto, resulta coerente a ideia de que um protagonista de dezesseis anos pode fazer com que a leitura seja mais interessante para jovens do que para adultos. Principalmente se observarmos o fato de que o narrador é esse mesmo protagonista adolescente, o que aproxima não apenas a estória narrada do leitor mais jovem, mas também a linguagem utilizada pelo narrador, a perspectiva narrativa e a sua maneira de pensar. Não se trata, contudo, de uma regra da literatura *crossover*. O fenômeno Harry Potter prova o contrário, pois, mesmo com o protagonista adolescente – e ainda criança, no primeiro livro da série – conseguiu agradar aos leitores adultos. Ainda é cedo para saber a que público *A vida no céu* agradará mais. Se apenas a um, se a todos... O livro é recente, foi publicado em 2013. Entretanto, pode-se supor que agradará a todas as idades, respeitando a

intenção do autor de destiná-lo a “jovens e outros sonhadores” (AGUALUSA, 2013: 7).

Adultos sempre se interessaram por livros destinados ao público jovem, especialmente se esses livros tratam de temas fantásticos (como é o caso do livro do Agualusa e também dos já citados *Harry Potter*, *Alice no País das Maravilhas* e *O Principezinho*). Para Sandra Beckett,

Over the past decade, millions of adult readers are discovering or rediscovering the pleasure of reading children's books, a joy that some adults had always known. What seems to have been the well-kept secret of a relatively small number of adults, suddenly became popular knowledge around the globe. The crossover phenomenon has brought about a dramatic juvenile book renaissance. While child-to-adult crossovers can be found in most genres, the super crossovers that have garnered most of the public and critical attention have been fantasy titles. (BECKETT, 2009: 133)

Essa descoberta dos adultos do prazer de ler livros aparentemente destinados a leitores jovens aumentou ainda mais depois de serem publicados os livros de J. K. Rowling – que popularizaram o bruxo Harry Potter –, transformando a literatura *crossover* e fantástica num fenômeno, tendo alcançado grande sucesso entre leitores de todas as idades no contexto mundial. Para a supracitada autora, “Fantasy has always been appreciated by a broad spectrum of readers, but all ages fantasy is now a widespread global trend. (...) In the minds of many, crossover literature is synonymous with fantasy.” (BECKETT, 2009: 135) Contudo, literatura *crossover* não é sinônimo de literatura fantástica. Essa confusão, feita por muitos leitores e críticos, faz sentido se percebermos que a maioria dos livros de literatura *crossover* é de caráter fantástico, inclusive o romance aqui analisado. No entanto, existem livros realistas que também são destinados a leitores de todas as idades. Um exemplo na literatura portuguesa contemporânea é o livro *O retorno* (2011), de Dulce Maria Cardoso. Outro exemplo dessa mesma literatura, porém com características fantásticas, é o livro *Os três desejos de Octávio C.* (2008), do escritor Pedro Eiras.

Será analisada mais detalhadamente nesta dissertação a presença de características fantásticas no romance analisado.

Em *A vida no céu*, há passagens que parecem ter sido escritas principalmente para a compreensão do público adulto, como algumas referências históricas carregadas de uma certa ironia, – típica do autor e presente em seus outros livros –, e outras que parecem agradar mais a um público mais jovem, como referências a pessoas famosas e a assuntos relacionados com a *internet* e computadores, o que deixa evidente, mais uma vez, que o livro não foi escrito para um público específico, e sim para qualquer pessoa de qualquer faixa etária que demonstre interesse em ler o romance. Para Sandra Beckett, “When authors who write for adults turn their hand to writing a ‘children’s book’, the result, in a significant number of cases, is a crossover book that is read by both adults and children.” (BECKETT, 2009: 91) É exatamente o que ocorre com José Eduardo Agualusa. O autor escreve livros – aparentemente destinados ao público adulto – há mais de vinte anos (nesse período publicou também para crianças). No entanto, de todos os seus livros publicados, poucos foram escritos exclusivamente – ou seria preferencialmente? – para o público infantojuvenil. Em um deles, o livro de contos *Estranhões & Bizarros* (2000), ocorre o mesmo que em *A vida no céu* (embora esse não seja infantojuvenil, e sim literatura *crossover*), mas em menor grau, provavelmente por se tratar de um livro infantil: são livros que possuem o traço de um escritor acostumado a escrever para o público adulto. Esses escritores podem conseguir atrair a atenção de seus leitores de livros adultos para suas obras de literatura *crossover*, no entanto, para Sandra Beckett (2009: 92), a reputação que eles possuem com os leitores não é suficiente para garantir o sucesso do livro: “It takes a very talented writer to appeal equally to readers of all ages.” (BECKETT, 2009: 92) Talento que José Eduardo Agualusa, certamente, possui.

2.1. CARACTERÍSTICAS DA LITERATURA CROSSOVER NO ROMANCE

O livro *A vida no céu – Romance para jovens e outros sonhadores*, de José Eduardo Agualusa, enquadra-se perfeitamente na definição de *crossover fiction*, uma vez que este conceito se aplica a textos de ficção suscetíveis de serem interpretados por crianças, adolescentes e adultos. Embora o livro seja indicado para leitores mais jovens, muitas passagens estão mais próximas do público adulto, como referências a lugares e à sua função cultural e econômica no mundo, às condições desumanas de empregos nas grandes cidades, entre outras, – o que não significa, contudo, que um leitor jovem não tenha capacidade para compreender estes temas. Ele irá, em certas partes, interpretar de maneira diferente, de acordo com sua experiência de vida e conhecimentos adquiridos até o momento. Alguns livros que se enquadram na categoria *crossover fiction* foram escritos e recomendados, inicialmente, para o público infantojuvenil, como *Alice's Adventure in Wonderland*, de Lewis Carroll e o fenômeno *Harry Potter*, de J. K. Rowling. Tal não ocorre com *A vida no céu*, que embora possa ser considerado, em um primeiro momento, apenas para jovens devido ao caráter fantástico, acaba por ser fruído por leitores de todas as idades. O próprio autor informa o leitor desavisado, no início e também no subtítulo, que se trata de um “Romance para jovens e outros sonhadores” (AGUALUSA, 2013: 7). Com essa explicação, Agualusa sugere que os jovens são sonhadores, e que sonhadores que não são mais jovens também podem ler um romance que parece ser destinado ao público juvenil. Segundo Francesca Blockeel, “Para essa faixa literária [adolescentes] já não se trata de escrever contos mais ou menos longos ou adaptações e traduções, mas de lhe oferecer pequenos romances e narrativas intencionalmente a ela destinados.” (BLOCKEEL, 2001: 60) Contudo, para Maria Madalena Teixeira da Silva, os textos mais recentes “deixam de se dirigir a um público muito restrito, prevendo antes leitores sem especificação de idade e permitindo leituras diversas consoante a cultura ou a experiência de vida.” (TEIXEIRA DA SILVA, 2007b: 7) Serão analisados, a seguir, alguns trechos do

romance que, aparentemente, não se destinam de maneira intencional ao público jovem (ou não se destinam exclusivamente a ele), e outros que podem atrair a atenção principalmente desses leitores, com vista a detectar a variedade de leituras possíveis e complementares do romance.

O romance inicia-se desta maneira: “Depois que o mundo acabou fomos para o céu.” (AGUALUSA, 2013: 15) Em princípio, parece ser uma linguagem extremamente simples e destinada a um universo infantojuvenil, o que pode causar desânimo em um leitor adulto e desmotivá-lo logo ao iniciar a leitura. Contudo, no desenvolvimento do mesmo parágrafo, aparecem algumas referências a grandes e famosas cidades do planeta Terra que deram nomes às cidades-flutuantes da narrativa, o que pode prender a atenção desse mesmo leitor adulto, que irá interessar-se pela brincadeira que o autor faz entre a ficção e a realidade. Lugares que não são tão grandes e sequer tão famosos também ganham algum destaque na estória, como Maianga, nome dado à balsa pertencente ao protagonista, que faz referência a um dos municípios da cidade de Luanda, e o balão-pesqueiro Paraty, que se refere a uma pequena cidade brasileira do sul do Estado do Rio de Janeiro, mais conhecida por abrigar todos os anos a Festa Literária Internacional de Paraty.

Outro trecho, ainda das primeiras páginas, que irá prender a atenção do leitor adulto é o momento em que o narrador, Carlos Benjamin Tucano, um jovem de dezesseis anos, menciona que os grandes navios-cidade – que eram utilizados no início, assim que as águas tomaram a Terra, mas foram substituídos pelos dirigíveis – tinham muita dificuldade em conseguir “Obter a energia necessária para manter uma temperatura suportável no interior dessas cidades (...)” (AGUALUSA, 2013: 16), trecho em que o leitor adulto pode fazer uma alusão à dificuldade que os governantes enfrentam ao tentarem controlar os cada vez mais escassos recursos ambientais na atualidade, e esse outro – “Aldeias grandes são lentas e difíceis de manobrar.” (AGUALUSA, 2013: 16) – à dificuldade que os governantes de uma grande cidade encontram ao governá-la, se comparada às cidades pequenas. É evidente que são fatos presentes no cotidiano, transmitidos e impressos por jornais

televisivos e periódicos, contudo, não é todo leitor jovem que demonstra interesse por questões políticas e ambientais e, por esse motivo, essas referências podem ser mais atrativas para os leitores mais velhos.

Em outro momento, o narrador aborda a questão bem atual do preconceito sofrido por imigrantes nas grandes e conhecidas cidades. A descrição do narrador sobre o que ocorre no dirigível Paris é bem semelhante ao que ocorre em muitas metrópoles – inclusive na própria Paris da realidade –, em que é necessário pagar (caro!) um visto de entrada (que muitas vezes é negado ao estrangeiro), os imigrantes ilegais são expulsos, ou trabalham (quando conseguem emprego) muitas horas por dia, em condições desumanas e em funções que os habitantes locais recusam-se a exercer, ganhando pouco, mas aceitam aquele salário para usufruir das vantagens de uma grande cidade:

A maioria dos grandes dirigíveis cobra um visto de entrada, bastante caro, por uma permanência de poucas horas. Passageiros clandestinos são perseguidos e expulsos. Muitas vezes (é o que se diz) limitam-se a atirá-los borda fora. Tive sorte. Havia uma vaga na cozinha. Pagavam muito pouco. Em contrapartida, permitiam-me aceder, nas horas livres, a alguns dos equipamentos públicos, incluindo a piscina, de cinquenta metros, discotecas e bares. (AGUALUSA, 2013: 18 e 19)

E também nesse:

A maioria dos trabalhadores chega até ao Paris numa balsa frágil, sozinhos, desesperados, dispostos a aceitar qualquer trabalho, desde que lhes assegurem um chão para dormir e uma refeição por dia. Somos escravos, sim, todos nós. (...) a maioria dos imigrantes não tem alternativa. Isso explica a apatia. Não só não protestam, não se revoltam com a sua condição, como não toleram aqueles que protestam. (AGUALUSA, 2013: 24)

O preconceito fica mais evidente em um momento em que Carlos está sozinho dentro de um bar, e aparece um jovem parisiense que mostra seu descontentamento ao perceber que tem um imigrante ao seu lado. Essa é uma questão bastante atual nas grandes cidades europeias, em que imigrantes sofrem todo tipo de preconceito e até mesmo violências físicas. Interessante observar que o jovem parisiense sequer interessou-se em saber qual era a nacionalidade de Carlos, e ainda não tinha ouvido sua voz para poder detectar se ele falava com sotaque ou não, o que faz-nos inferir que ele deduziu, devido à aparência – provavelmente Carlos tem a pele na cor negra –, que Carlos não era nativo do Paris. Fica evidente o ódio que o rapaz parisiense sente por estrangeiros, quando, ao olhar para Carlos, fala: “– Já deixam entrar imigrantes nesta espelunca? [...] Volta para a tua balsa. Paris é para os parisienses.” (AGUALUSA, 2013: 50) Carlos, em sua simplicidade, não compreende como alguém pode ser tão estúpido e preconceituoso e reflete: “Nasci numa pequena aldeia, e sei que posso parecer às vezes um tanto simplório e ingénuo. Contudo, habituei-me desde cedo a enfrentar tempestades. Ergui-me e encarei o imbecil.” (AGUALUSA, 2013: 49)

Em outros trechos a interpretação do leitor jovem e do leitor adulto será, provavelmente, diversa uma da outra. Ao descrever a amiga virtual, na primeira vez em que eles se encontram pessoalmente, Carlos afirma: “Achei a minha amiga muito alta para a idade, embora não tão alta quanto aparentava no ecrã do computador. A realidade diminui as pessoas.” (AGUALUSA, 2013: 19) Talvez seja essa uma das partes da narrativa que pode levar o público adulto a uma profunda reflexão não apenas sobre a realidade, mas também sobre as mensagens transmitidas por um livro aparentemente simples, por conter características fantásticas que podem interessar, principalmente, a um público mais jovem. Quando essa mesma amiga declara que para ela foi uma aventura quando o dirigível Paris sofreu avarias e aproximou-se muito da superfície, o narrador comenta que “Para os ricos, qualquer contrariedade é uma aventura.” (AGUALUSA, 2013: 18)

Ao longo da narrativa aparecem diversas referências à tecnologia presente na rotina dos jovens da atualidade, o que pode atrair a atenção dos leitores igualmente jovens pela identificação com a realidade conhecida. Uma delas é descrita quando o narrador fala das funções de cada aldeia. Até esse momento, as aldeias descritas apresentavam nomes de cidades da Terra (nunca de países). Entre aldeias especializadas na pesca, no entretenimento, na restauração e outras utilidades, aparecem as aldeias especializadas em telecomunicações, “[...] como a da Apple ou a do Facebook [...].” (AGUALUSA, 2013: 33) Existe até uma aldeia-zoológico, curiosamente Nairobi, que na terra ficava no Quênia, país com grande variedade em sua fauna. Existe também um mecanismo de busca na internet, o Skypedia, “um dicionário exaustivo de aldeias, grandes cidades (dirigíveis), balões-empresa, balões-pesqueiros, postos de abastecimento de hélio, gasolinehas, e quase tudo quanto voe ou flutua, exceto aves legítimas e papagaios de papel.” (AGUALUSA, 2013: 70). O Skypedia é uma alusão à conhecida ferramenta de busca Wikipedia. Outra referência a assuntos tecnológicos é a operação montada por Alain, irmão de Aimée, para invadir os computadores do Paris. Para montar tal operação, Alain precisou da ajuda de um bando de *hackers*, denominados as Brigadas de Assange, o que é uma referência direta a Julian Assange, famoso ciberativista australiano, conhecido por ter sido *hacker* e por ser um dos responsáveis pela página *WikiLeaks*. Outra referência a pessoas famosas aparece mais ao final do livro, quando Carlos vai conversar com os piratas feitos prisioneiros no Paris: “O mais novo, um chinês de dezoito anos, ao qual a mãe dera o nome de Brad Pitt, em homenagem ao famoso ator do início do século [...].” (AGUALUSA, 2013: 151)

Outras leituras diferentes que adultos e jovens provavelmente terão poderão conduzir os primeiros a uma consulta mais específica. Ao olhar no dicionário o significado do vocábulo “funâmbulo”, encontramos duas explicações: “1- Aquele que anda ou dança em corda bamba. 2- [Figurado] Aquele que muda facilmente de opinião ou de partido.” (Dicionário Priberam online)² No romance, o narrador faz esse

² <http://www.priberam.pt/dlpo/funambulo>, visualizado em 20/01/2015, às 17h59.

comentário: “Todos nós, os filhos do céu, nascidos e criados em aldeias suspensas, somos, por adestramento e por paixão, grandes funâmbulos.” (AGUALUSA, 2013: 32) Ao ler esse trecho, o leitor jovem provavelmente entenderá funâmbulo apenas como o equilibrista, interpretando a habilidade dos moradores da Luanda flutuante do romance de andarem sobre os cabos. Contudo, o leitor adulto poderá ter uma interpretação dupla, principalmente pelo comentário de que somos funâmbulos por adestramento, e irá associar às pessoas que não mantêm uma opinião e estão sempre mudando suas ideias.

Em outras passagens do romance, o autor utiliza uma fina ironia – característica marcante em suas obras –, ao se referir a hábitos e comportamentos característicos e estereotipados de algumas sociedades. Aqui, ele ironiza a maneira prepotente e arrogante como alguns (ou muitos) presidentes norte-americanos governam:

Contou que vira um documentário sobre um frango norte-americano que ficara sem cabeça e sobrevivera, transformando-se numa celebridade.

– Isso era possível nos Estados Unidos, esse tipo de fenômenos – confirmou o meu pai, muito sério. – Assim, de repente, lembro-me até de um ou dois presidentes norte-americanos que governaram sem cabeça. (AGUALUSA, 2013: 69)

Recorde-se, também, a alusão à paixão de D. João V por freiras: “Se o monarca português fosse um sonhador – se tivesse a capacidade de ver ao longe – investindo no desbravamento do céu, tanto quanto investiu na paixão por freirinhas ou na colonização do Brasil, a história da aviação teria sido outra.” (AGUALUSA, 2013: 84) Quanto aos presidentes norte-americanos, o leitor jovem pode até passar despercebido pelo comentário ou apenas dar uma leve risada, sem profundas reflexões sobre o assunto que está subentendido. Contudo, a descrição da paixão do monarca por freiras pode despertar um maior interesse nesse mesmo leitor, pois,

como é de conhecimento de muitos, antigamente era mais comum que alguns representantes religiosos tivessem relacionamentos amorosos não oficiais, mesmo sendo proibido pela Igreja Católica, visto que muitos religiosos (principalmente as mulheres) viviam enclausurados por ordem da família, e não por vontade própria. Ainda sobre os religiosos, o oportunismo de alguns deles é abordado nesse trecho, que narra o período em que as águas começaram a tomar a Terra: “As igrejas encheram-se de multidões desesperadas. Foi um tempo bom para todo o tipo de profetas, sacerdotes e xamãs, incluindo as sangomas. Sibongile não teve dificuldade em conseguir lugar numa das balsas, quando Durban se ergueu no ar.” (AGUALUSA, 2013: 100)

O romance apresenta também histórias tradicionais da realidade, uma espécie de mitos urbanos, um pouco transformadas para fazerem sentido no contexto diegético. Aimée, em certo momento, conta que sempre ouviu histórias sobre balões-fantasmas, que parecem ser adaptações das famosas e lendárias histórias de navios-fantasmas e piratas. A mais famosa, a lenda do Holandês Voador, parece finalmente fazer sentido, pois no romance ele, de fato, voa. A história, na verdade, foi adaptada para as lendas do céu, como vem ocorrendo com as lendas há séculos, que adaptam-se a cada povo, tempo e localidade. O Holandês Voador é conhecido por ser um navio-fantasma. Contudo, Carlos narra a história como se fosse a original – como sempre fazemos com as lendas – e como se ele nunca tivesse sido um navio, antes de tornar-se um balão na narrativa: “Eu gosto, em particular, da lenda do Holandês Voador, um enorme balão, muito decrepito mas extremamente rápido, que surge em noites de temporal, atravessando-se diante dos grandes dirigíveis. Avistar o Holandês Voador – diz-se – prenuncia terríveis tragédias.” (AGUALUSA, 2013: 89) No romance, não avistam o Holandês Voador, e sim o Española Way, balão-pirata de Boniface. O nome foi inspirado em uma localidade de Miami (a da realidade), cidade em que o pirata nasceu (no romance). Ao comentar sobre o balão-pirata supracitado, Sibongile consegue fazer um jogo de palavras interessante, com a supressão da letra

“m” de “mares”, adaptando uma frase comum ao contexto da narrativa: “Um dos piores. Uma lenda dos ares.” (AGUALUSA, 2013: 42)

Segundo Teresa Colomer, “[...] la literatura para niños y adolescentes creó una nueva forma de ficción fantástica que puede dividirse entre la reformulación de los usos tradicionales y la creación de una ‘fantasía moderna’, mientras que se difundía entre los adolescentes el nuevo género de la ‘alta fantasía’.” (COLOMER, 2008: 130). *A vida no céu* pertence a essa categoria de “fantasia moderna”, pois mistura algumas características fantásticas com personagens tradicionais folclóricos e com um pouco de ficção científica e referências constantes à *internet* e assuntos a ela relacionados; e também porque, no romance, algumas personagens que são consideradas malvadas no decorrer da narrativa sofrem distúrbios psicológicos por causa da paixão e da loucura e outras personagens que são consideradas boas precisam mentir quando se faz necessário, como ocorre com a sangoma Sibongile, que precisou mentir a Carlos e a Aimée sobre não conhecer o pirata Boniface, em certo momento da narrativa, o que faz o leitor pensar, embora apenas temporariamente, que ela possa ser uma vilã. Segundo Maria Madalena Teixeira da Silva,

[...] as novas formas da narrativa para jovens assentam sobre tensões renovadas. Uma delas constitui-se entre o aproveitamento da tradição literária (que inspira os cenários, a construção do herói e o tom épico, por vezes trágico, da narrativa) e popular (pela reabilitação, na linha dos contadores, do sentido da história como base essencial da narrativa) e o aproveitamento, mais intelectualizado, das perspectivas abertas pelas novas tecnologias. (TEIXEIRA DA SILVA, 2007b: 8)

A vida no céu, assim como os contos folclóricos e os contos de fadas, pode vir a agradar leitores de todas as idades. Pode-se dizer que os contos de fadas e o folclore também são tipos de literatura *crossover*, visto que eles sempre foram escritos e contados para pessoas de todas as faixas etárias. Segundo Sandra Beckett, “One of the oldest and most universal forms of crossover literature is folk and

fairy tales. [...] the audience of folk tales included the entire family.” (BECKETT, 2009: 4) As fábulas também podem ser consideradas como pertencentes à categoria supracitada, visto que, além de agradarem a pessoas de todas as idades, elas podem ser interpretadas de maneiras diferentes por leitores jovens e adultos, de acordo com a capacidade interpretativa de cada um. Para Sandra Beckett, “Aesopian children’s literature was intended for enlightened and insightful adult readers capable of decoding the subtext, as well as for child readers who would appreciate it on another level.” (BECKETT, 2009: 98)

Segundo Maria Madalena Teixeira da Silva (2008), existe uma literatura própria para o público adulto e esse universo de leitores sente-se obrigado a lê-la, deixando de lado a infantojuvenil, erroneamente considerada literatura de fácil compreensão. Muitos leitores adultos sentem-se constrangidos ao lerem em público livros que aparentam ser apenas para jovens, e até omitem o fato de já terem lido determinado livro, com medo de serem considerados imaturos. Para Francesca Blockeel:

[...] é consabido que a criança, em certo momento da evolução dos seus hábitos de leitura, prefere este tipo de narrativas [fórmula *fiction*, aventuras]. Aparentemente preenchem certa necessidade básica do jovem leitor, a saber, a confirmação da capacidade da leitura. (BLOCKEEL, 2001: 68)

Muitos adultos pararam de ler – ou diminuíram o ritmo de leitura – ainda quando estavam no período da adolescência, época em que provavelmente devoravam livros fantásticos, de aventuras e romances policiais. Por esse e outros motivos, *A vida no céu – Romance para jovens e outros sonhadores*, por ser um livro com muitas aventuras (mas não apenas um simples livro de aventuras), pode fazer com que adultos que já estavam desinteressados pela leitura se interessem novamente por ela, redescobrando o prazer nos livros.

3. ANÁLISE DO ROMANCE

A vida no céu – Romance para jovens e outros sonhadores, como já foi dito na introdução, não pode ser considerado um romance infantojuvenil. Enquadra-se, portanto na categoria de literatura *crossover*. Por ser um livro de aventuras, pode parecer, ainda nas primeiras páginas, destinado aos leitores mais jovens. O que fica evidente já no segundo parágrafo é a característica fantástica do romance. O narrador, nas primeiras linhas, explica que “O mar cresceu e engoliu a terra. A temperatura à superfície tornou-se intolerável. Em poucos meses fabricaram-se centenas de enormes dirigíveis.” (AGUALUSA, 2013: 15) A partir desse momento o leitor toma conhecimento de que a narrativa se passa em um tempo diferente do que ele vive e começa a prestar atenção aos detalhes para compreender o que é verosímil no contexto interno do romance. Em nenhum momento da narrativa é mencionada a data exata em que se passa a estória, apenas que é no século XXI. A narrativa nem sempre respeita a sequência temporal dos fatos. O narrador volta atrás no tempo diversas vezes para contar fatos ocorridos no passado, mas que explicam uma determinada situação que não fará sentido para o leitor sem que esse tome conhecimento do que ocorreu anteriormente. Certos capítulos são totalmente dedicados a relembrar fatos passados. A partir da constatação de que o romance se passa em um tempo diferente daquele em que o leitor vive, esse irá estar mais atento, principalmente no caso do leitor jovem. Segundo Teresa Colomer,

Al gusto por la exploración del pasado y de lo lejano, se añade el interés de esta edad por la especulación del futuro. [...] tanto la vertiente de aventura como la de reflexión moral sobre las posibilidades futuras de la humanidad de la ciencia ficción se ajustan perfectamente a las necesidades del adolescente [...]. (COLOMER, 2008: 152)

Ao principiar a leitura, pode parecer que o livro possui, além de características fantásticas, algumas referências religiosas. E possui. Contudo, tais referências parecem ser ironias – muito típicas do autor – presentes no romance. A estória inicia-se dessa maneira: “Depois que o mundo acabou fomos para o céu.” (AGUALUSA, 2013: 15), o que pode levar o leitor a pensar não apenas em fatos religiosos, mas também que as personagens estão mortas e que o livro aborda assuntos espirituais, visto que são muitas as religiões que proclamam que após a morte iremos (quase) todos para o céu. Logo em seguida, a referência ao dilúvio pode levar o leitor a pensar que o romance não se passa em um tempo futuro, mas em um tempo passado – a época do grande dilúvio bíblico –, narrado na “Gênesis”, um dos livros da *Bíblia*: “Porque eis que eu trago um dilúvio de águas sobre a terra, para desfazer toda a carne em que há espírito de vida debaixo dos céus; tudo o que há na terra expirará.” (Gênesis 6:17)³ No entanto, logo a seguir, referências a cidades flutuantes chamadas New York e São Paulo fazem com que o leitor identifique o tempo correto – o futuro –, visto que na época de Noé deve ter sido difícil – acredito até que impossível – construir uma arca para salvar representantes de todos os bichos da face da Terra, quanto mais construir dirigíveis e balões para subirem aos céus com populações inteiras vivendo no interior deles. Outra referência religiosa carregada de ironia aparece ainda nos primeiros parágrafos. O narrador – que só irá apresentar-se ao leitor nos parágrafos seguintes – afirma que “Apenas um por cento da humanidade conseguiu ascender aos céus, escapando do inferno, lá em baixo.” (AGUALUSA, 2013: 15) As religiões mais populares afirmam que as pessoas que não forem para o céu após a morte, irão para o inferno. Esse sempre foi descrito como algo que está debaixo de nós, tendo a sua localização sido considerada, durante algum tempo, debaixo da terra, ou no centro do planeta. No entanto, o inferno a que o narrador se refere localiza-se na superfície da Terra, que ficou – ao que tudo indica nos primeiros capítulos – inabitável no contexto do romance. Outra ironia, contudo, pode ser percebida aqui. O inferno não fica debaixo da terra, o inferno é a Terra, ironia que pode passar despercebida a um leitor jovem. Enquanto o

³ <https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/6>, visualizado em 04/04/2015.

mar ocupa o lugar do céu nas crenças religiosas acima referidas, pois “O mar era o assombro, afundado em nuvens, para onde lançávamos os mortos.” (AGUALUSA, 2013: 19 e 20)

Esse cenário pós-apocalíptico aproxima o romance do gênero da distopia, que tem muito sucesso junto do público juvenil. O romance distópico funciona como “[...] aviso de incêndio, o qual, como todo recurso de emergência, busca chamar a atenção para que o acontecimento perigoso seja controlado, e seus efeitos, embora já em curso, sejam inibidos.” (HILÁRIO, 2013: 202) A crítica à sociedade atual e a indicação do que poderá acontecer ao planeta, se não tomarmos os devidos cuidados com o meio-ambiente, são algumas das características marcantes desses romances que estão presentes também em *A vida no céu*. O romance distópico “[...] é sempre uma história intencional de advertência – que se refere a uma sociedade imaginada e projetada no futuro – que deve causar incômodo aos leitores. A vida se torna pior no futuro imaginado pelo autor, mesmo que, em muitos casos, seus habitantes imaginários sequer percebam isso.” (NEUMANN; SILVA; KOPP, 2013: 85)

O livro começa com referências históricas e religiosas, e com uma certa pitada de ironia, indicando que não é destinado apenas a jovens. E termina com outras referências religiosas, mas dessa vez sem ironia e até com muito respeito, pois trata-se do desfecho, quando diversas situações agradáveis acontecem. Ao finalmente encontrar um pedaço de terra, a Ilha Verde, Júlio e seu sobrinho Luan escutam pessoas que já vivem naquele local cantarem uma música. Não há nenhuma referência ou explicação no romance sobre tal música. Contudo, o mesmo que ocorre com Júlio, ocorre com a autora deste trabalho. Ele – e eu – como representante do povo brasileiro, reconheceu a canção dedicada à Rainha do Mar, Iemanjá: “... como se saúda a Rainha do Mar?...” (AGUALUSA, 2013: 175)

O livro apresenta duas epígrafes. Uma, de Han-Li, sobre os nefelibatas, que faz referência direta a estória narrada. Essa primeira epígrafe é melhor

compreendida após a leitura do sétimo capítulo. A outra, – a música “Um Índio” de Caetano Veloso – que parece ter sido inspiração para a criação do romance:

(...) Um índio descera de uma estrela colorida e brilhante,
(...)
e pousará no coração do hemisfério sul, na América, num
claro instante.
Depois de exterminada a última nação indígena,
e o espírito dos pássaros, das fontes, de água límpida.
Mais avançado que a mais avançada das mais avançadas das
tecnologias.
(...)
Num ponto equidistante entre o Atlântico e o Pacífico.
Do objeto, sim, resplandecente descera o índio.
E as coisas que eu sei que ele dirá, fará, não sei dizer
assim de um modo explícito.
(...)
E aquilo que nesse momento se revelará aos povos
Surpreenderá a todos, não por ser exótico,
mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto
quando terá sido o óbvio
(VELOSO apud AGUALUSA, 2013: 11)

Pode-se dizer que José Eduardo Agualusa criou o romance inspirado pelos versos de Caetano Veloso, acima citados. O índio da música pode ser comparado ao próprio Carlos Benjamim Tucano, ou ao seu pai. Embora nenhum dos dois seja de fato índio. Júlio, pai do narrador, nasceu na Amazônia. Não é índio, mas um descendente de

índios. O pai de Júlio era tucano; seu avô, um pajé, era “Um índio legítimo, da Amazônia, desses que se enfeitavam com penas, embora nas fotos [...] apareça sempre vestido de camisa e bermudas.” (AGUALUSA, 2013: 69). Mas apesar de serem índios, os dois ostentam nomes nada indígenas: Júlio e Lucas. Carlos é filho de um descendente de índio (talvez mesmo de um índio) com uma negra. Não pode sequer ser considerado cafuzo, a mistura de índios com negros, visto que ele deve ser a mistura de caboclo com negro. De qualquer modo, tal não é relevante. A referência à Amazônia, carregada inclusive no sobrenome, estende-se a outros significados. Tucano, além de ser uma ave famosa que habita as florestas brasileiras, é o nome de uma tribo indígena da região de São Gabriel da Cachoeira, na realidade e no romance – lugar em que Júlio Tucano nasceu. Segundo ele, “Havia esse costume de as pessoas tomarem o nome da sua tribo.” (AGUALUSA, 2013: 171)

Ao analisar os versos de Caetano Veloso podemos compará-los com alguns trechos do romance. O “índio” do livro não desce de uma estrela colorida e brilhante, mas de uma modesta balsa flutuante – a Maianga – (que talvez tenha as cores branca e vermelha, como aparecem os balões na capa do livro), mas pousa no coração do hemisfério sul, a floresta amazônica. Embora ainda não tivesse sido exterminada a última nação indígena, a maioria da população flutuante acreditava que não existia mais vida nas terras do planeta Terra, apenas no ar, ao contrário de Carlos, Aimée, Sibongile, Mang e do pirata Boniface, que conquista o dirigível Paris temporariamente, e, talvez por isso, seu nome tenha algo que nos remeta a Bonaparte⁴, que também não era francês, mas conquistou Paris, como o norte-americano Boniface. A tecnologia imaginada pelo autor é, como na música, avançada, e sugere-nos um tempo futuro.⁵ A descida do índio de Caetano lembra mais o momento em que Júlio cai de Luanda – uma aldeia com mais de trezentas balsas – em cima do dirigível Paris do que o momento final, em que Carlos desce até o Pico da Neblina. O índio de Caetano parece de outro mundo, como pensaram que

⁴ Referência a Napoleão Bonaparte.

⁵ Não acredito ser possível nos dias de hoje construir uma cidade flutuante, enquanto a Terra é tomada por um dilúvio, quanto mais várias cidades flutuantes e auto-suficientes.

Júlio era. Ele estava alucinado devido às substâncias dadas por Boniface para que o povo pensasse que ele era um oráculo e, assim, pagassem para ouvir suas premonições.

A obra traz um “brevíssimo dicionário filosófico do mundo flutuante para uso de nefelibatas amadores” (AGUALUSA, 2013:7). São epígrafes que aparecem em todos os quinze capítulos, definindo algumas palavras relacionadas com o contexto da narrativa. Esse dicionário encaixa-se perfeitamente em uma das características da literatura *crossover*, pois ele é carregado de significados relacionados com o romance e com a vida, alguns evidentes e outros nem tão claros assim, no sentido conotativo e no sentido denotativo. Além disso, está repleto de sugestões líricas, em resultado de uma certa visão do mundo aí cristalizada, dominada pelas metáforas e imagens originais e surpreendentes. A capacidade interpretativa do leitor será importante para ele apreender diversos significados do supracitado dicionário.

No primeiro capítulo, como não poderia deixar de ser, o dicionário apresenta um significado diferente do convencional para a palavra “céu”. Uma das definições indica que o céu, para os mais velhos, é “um lugar desprovido de passado” (AGUALUSA, 2013: 13). Tal afirmação condiz com a constante reclamação dos mais velhos – mas nem tão velhos – no romance. As pessoas que conheceram a terra vivem do passado, recordam-se em todos os momentos dos cheiros, principalmente o da terra molhada, dos sabores e sons. Uma característica não apenas dos mais velhos do romance, mas da vida também, enquanto os mais novos consideram besteira, gostam da vida no céu, pois nunca conheceram a outra. Pode-se fazer uma ligação com a expressão “tirar o pé do chão”. Os que foram obrigados a viver no céu devido ao dilúvio não se permitem tirar o pé do chão, no sentido conotativo. Pode-se inferir que os que nasceram no céu já nasceram sem o pé no chão, – portanto, já nasceram sonhando. Curioso observar que apesar de os jovens serem mais sonhadores, não são apenas eles que vão em busca do pedaço de terra que ainda resta no planeta. Além das outras buscas – a dos piratas e a do voador solitário – há, na expedição de Carlos, dois jovens aventureiros (ele e Aimée), uma bebê de

passado obscuro, mas que ainda é muito nova para revelar suas vontades, e duas pessoas mais velhas – a sangoma Sibongile e o pirata Mang. No entanto, os mais velhos aventuram-se não apenas por sonho, mas por saudosismo. Querem encontrar a terra para sentir os pés no chão, sentir o cheiro da terra molhada, enquanto os jovens querem descobrir um mundo novo. Contudo, ao chegar à Ilha Verde, Carlos sente-se emocionado por realizar um sonho – embora tenha sido sonhado recentemente – e finalmente percebe o que os mais velhos falavam: “Compreendi, naquele instante, a paixão com que os mais velhos se referem a terra.” (AGUALUSA, 2013: 155) Os conflitos de gerações estão presentes no romance do início ao fim, visto que a história se passa em um tempo futuro em que pessoas foram obrigadas a deixar seus lares e viverem em outro lugar. É natural que os que tiveram de fazer a mudança sintam saudade da vida de antigamente, e que os que já nasceram no céu prefiram a vida atual. Não é diferente do que se passa na realidade. A mudança para o céu não ocorreu fora do romance, mas o ambiente muda a cada dia, o que faz com que os mais velhos sintam que estão sempre em lugares diferentes, mesmo que passem a vida inteira no mesmo lugar. Os conflitos de gerações⁶ presentes no romance são de extrema importância, visto que os leitores, de idades diferentes, terão opiniões diversas e defenderão diferentes posições e personagens durante a leitura. Ao mostrar-se saudosa, a sangoma Sibongile faz algumas perguntas a Carlos e Aimée e surge esse interessante diálogo:

[...] – Sabes a que cheirava a savana após a chuva?! Sabes o que é correr livremente, sem nunca tropeçar em paredes? Podes dizer-me a que sabe uma manga colhida dos ramos mais altos de uma mangueira? Sabes sequer o que é uma mangueira?”

– Esse tempo passou.

– Todos os tempos passarão. O teu também passará.

– O meu tempo nasce todos os dias, sempre novo.

⁶ Este é um tema caro à literatura juvenil, centrado na adolescência e suas problemáticas.

– Pode ser. Mas eu ainda prefiro o meu tempo morto, a este teu tempo novo. Eu era livre, lá na terra, podia ir para onde quisesse. Aqui, no céu, somos todos prisioneiros, ricos e pobres. (AGUALUSA, 2013: 26)

No segundo capítulo, a epígrafe – ou dicionário – define o vocábulo “viagem”: “todo o movimento de aproximação de uma pessoa a outra. Movimentos de fuga não são viagens.” (AGUALUSA, 2013: 29) Com a definição acima pode-se perceber uma intenção dupla do autor ao criar o dicionário filosófico. Ele apresenta o significado principal, que pode ser lido de maneira mais literal, totalmente relacionada com o contexto do romance. Contudo, subentendido, há outro significado. E aqui pode-se afirmar que, de acordo com a experiência de vida de cada leitor – e para isso a idade é de grande importância –, as interpretações serão diferentes. É comum, na literatura *crossover*, essa dupla interpretação, em que leitores adultos ou mais experientes interpretam de maneira diversa dos leitores mais jovens. O jovem pode interpretar o significado de viagem relacionando-o com o livro. Uma pessoa se aproxima da outra, pois estão nas balsas no céu, em constante movimento – mesmo quando parados estão balançando com o vento – e, naturalmente, em algum momento, irão se encontrar. A fuga não é viagem, pois, no romance, os que fogem evitam o encontro com qualquer outra balsa ou dirigível, ficando até mesmo invisíveis no radar. O adulto pode interpretar a viagem relacionando-a com a vida, com os encontros e desencontros, algo com um significado mais subjetivo. O mesmo acontece no terceiro capítulo. Ao definir “noite”, José Eduardo Agualusa (2013: 37) diz que é “o vazio que há entre as estrelas. A solidão pode ser também uma representação da noite – digamos, o vazio que há entre as pessoas.” Contudo, nessa parte pode ser mais fácil a compreensão no sentido conotativo mesmo para os jovens, pois o autor, ao utilizar a palavra “digamos”, assemelha-se a um professor, ensinando pacientemente através de comparações para facilitar a compreensão.

No quarto capítulo, “terra” é “para a maioria dos filhos do céu, (...) uma fantasia dos velhos. Para os velhos é um sonho no qual eles próprios já não acreditam.” (AGUALUSA, 2013: 45) Pode parecer uma definição apenas relacionada

com o romance, mas não totalmente, se pensarmos na desilusão dos mais velhos em relação à vida e ao mundo. No quinto capítulo, magia é a “forma como o sonho interfere com a realidade” (AGUALUSA, 2013: 53), mas essa definição pode ser interpretada da mesma maneira por jovens e adultos. O dicionário, no sexto capítulo, trata de um assunto mais delicado, e sempre debatido: sobre o que acontece após a morte. O assunto não está assim tão evidente. Curiosamente, é a definição da palavra “mar” que traz à tona essa discussão. Mar é

o céu em estado líquido. O princípio e o fim de tudo. Em quimbundo, e em vários outros idiomas africanos, a palavra que nomeia o mar é a mesma que nomeia Deus. É o lugar para onde vão os corpos das pessoas depois que morrem. As almas, creio, continuam no céu – ou vão para um céu acima deste. Essa é uma questão em debate. (AGUALUSA, 2013: 65)

O que é curioso nessa definição é que o leitor, em seu mundo real, vive na terra. E é comum, ainda nos dias de hoje, dizer que após a morte as almas das pessoas vão para o céu. Contudo, no romance, as pessoas já estão no céu. E a partir daí surge a dúvida no leitor – de todas as idades – em querer saber para onde vão realmente as almas. É evidente que muitos leitores pensarão de maneira simbólica, e interpretarão que a ida das almas para o céu é uma metáfora utilizada há milênios – embora ainda hoje muitos a interpretem em sentido literal. Contudo, a epígrafe do capítulo estimulará o leitor a pensar na questão em debate, como parece ter sido intenção do autor. Pensar esta questão pode ser mais fácil após as definições do dicionário do sétimo e nono capítulos: voar é “esforço de desmemória que consiste em extrair da mente todo o peso do real.” (AGUALUSA, 2013: 79) e sonhar é um “exercício que consiste em imaginar o impossível, para depois o realizar. Como voar.” (AGUALUSA, 2013: 97)

O oitavo capítulo apresenta o significado da palavra identidade. Os mais velhos no romance definem-se, mesmo após tanto tempo vivendo no céu, como

brasileiros, angolanos, franceses, sul-africanos... Mas, para o autor – e também para os mais jovens –, identidade “não tem a ver com o lugar onde nascemos, pois no céu tudo é movimento, e sim com os lugares por onde passamos. **Identidade** é o que a viagem faz de nós enquanto continua. Só os mortos, os que deixaram de viajar, possuem uma **identidade** bem definida.” ⁷ (AGUALUSA, 2013: 87) Em diversos momentos, no romance, aparecem referências às localidades em que as personagens nasceram ou vivem. No entanto, algumas dessas personagens assemelham-se muito em certos aspectos, mesmo sendo de lugares diferentes, talvez por estarem fazendo a mesma viagem e, assim, compartilharem as mesmas experiências. Nessa medida, deixam de ser apenas luandenses, parisienses, sul-africanos, para, no final, serem quase todos habitantes da República da Neblina. O décimo e o décimo primeiro capítulos têm suas epígrafes relacionadas uma com a outra. Neste, esperança “é o nome que damos às nuvens quando nos falta água” e naquele, nuvens são a “água em estado onírico. O alfabeto do céu.” (AGUALUSA, 2013: 109, 121), definições que são mais bem compreendidas no contexto do romance. Enquanto no décimo segundo capítulo a definição de vida – “é tudo o que sonha.” (AGUALUSA, 2013: 129) – é compreendida no romance ou na realidade.

É interessante comparar, no décimo terceiro capítulo, as definições do dicionário filosófico do mundo flutuante com o dicionário da língua portuguesa. Epifania, neste, é

1. Manifestação de Jesus aos gentios, nomeadamente aos Reis Magos.
2. Festa religiosa cristã que celebra essa manifestação. = Dia de Reis.
3. Qualquer representação artística dessa manifestação.
4. Aparecimento ou manifestação divina.
5. Apreensão, geralmente inesperada, do significado de algo.⁸

⁷ Grifo do autor.

⁸ "epifania", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/epifania>, visualizado em 01/04/2015.

Naquele, é “um súbito e quase milagroso sentimento de compreensão de algo. Um relâmpago íntimo e silencioso, capaz de dividir a vida de uma pessoa em duas partes – atrás a escuridão, adiante uma luz redentora.” (AGUALUSA, 2013: 147) No romance, esse capítulo narra o momento em que Carlos e Aimée encontram a Ilha Verde. É também quando eles apreendem o significado de algo, pois, ao verem a terra, percebem a importância dada a ela pelos mais velhos. No dicionário agualusiano, o sentido religioso aparece através da palavra “milagroso”, embora precedida da palavra “quase”. Pode-se perceber, ou imaginar, uma certa ironia do autor, visto que essa é uma característica marcante em suas obras, principalmente em relação ao que é religioso. Ele diz que é “quase milagroso”, enquanto no outro dicionário a epifania está quase sempre ligada ao cristianismo, algo, para quem acredita, cheio de milagres. O décimo quarto capítulo traz a luz, que é “o que fica dos sonhos depois que nos atravessam.” (AGUALUSA, 2013: 157) Mas anteriormente vimos que sonhar é um “exercício que consiste em imaginar o impossível, para depois o realizar.” (AGUALUSA, 2013: 97) Portanto, a luz é o resultado do impossível tornado possível.

O décimo quinto capítulo (o último) apresenta a definição de algo abordado pelo autor não apenas em *A vida no céu*, mas em toda a sua obra – a liberdade. Segundo o dicionário do romance, liberdade é a “condição de um ser não sujeito ao constrangimento de limites físicos ou de pensamento. A possibilidade de correr sem tropeçar em muros ou paredes, ou sem cair no vazio. O capim crescendo para o céu. O destino de todos os perfumes, em particular do cheiro da terra molhada.” (AGUALUSA, 2013: 167) *A vida no céu* fala da liberdade individual, dos povos, das nações, – embora não deixe isso explícito. A liberdade, em um contexto geral, é uma característica marcante de toda a obra de José Eduardo Agualusa. Ao analisar a ilustração da capa do livro, pode-se perceber a sensação de liberdade que o menino – que tudo indica ser o protagonista Carlos Benjamim Tucano – sente ao olhar para as balsas que estão flutuando – ou voando – no céu. A simplicidade das balsas retratadas na capa condiz com a descrição que o narrador faz delas ainda no

primeiro parágrafo do primeiro capítulo do livro: “As famílias mais pobres, sem meios para comprar apartamentos nessas cidades flutuantes, construíram balões, a que chamamos balsas, muitos deles rudimentares.” (AGUALUSA, 2013: 15) Contudo, na segunda página aparece retratado um dirigível, o que pode fazer com que o leitor atente para a diferença, especialmente de tamanho, entre aquele e os balões – ou balsas, segundo o narrador – que aparecem na capa. A partir da constatação da diferença existente, o leitor pode imaginar a também diferença no tipo de vida dos habitantes dos grandes dirigíveis, como o Paris, New York, Xangai, São Paulo e Tokio, e dos moradores das balsas. No entanto, os habitantes dessas balsas nem sempre vivem isolados. Eles reuniram-se, ao subirem ao céu, com outros habitantes de outras balsas e formaram, assim, aldeias flutuantes. Carlos mostra a sensação de liberdade que os habitantes das aldeias possuem; o mesmo não ocorre com os habitantes dos grandes dirigíveis. A mesma diferença ocorre na realidade, entre os habitantes das pequenas cidades e das metrópoles mais importantes do mundo. Carlos afirma que “[...] nas aldeias, [...] nascemos e crescemos açoitados pelo vento, pela chuva e pelo sol, ou cobertos, à noite, por um profundo e cintilante manto de estrelas.” (AGUALUSA, 2013: 47) Ele também comenta – e pode-se perceber aqui mais um pouco de ironia – que os habitantes do Paris vangloriam-se de suas viagens a balsas menores, como se estivessem fazendo algo exótico: “Alguns visitaram uma ou outra aldeia. Ouvi-os, nos cafés, vangloriarem-se dessas rápidas surtidas, como se fossem atos de bravura.” (AGUALUSA, 2013: 47) Deve-se atentar, na citação anterior, para a expressão “como se fossem”, que indica um leve deboche do narrador, sugerindo que os parisienses julgavam estar fazendo algo fantástico, mas que para Carlos era muito natural. Essa atitude dos habitantes do dirigível Paris não é muito diferente da atitude dos cidadãos que visitam cidades africanas ou latino-americanas em busca de grandes aventuras. Para Carlos, os parisienses não sabem o que é a liberdade, pois “[...] nunca caminharam entre as nuvens. No máximo estendem-se ao sol, nas ociosas varandas dos seus apartamentos de luxo [...]” (AGUALUSA, 2013: 47) O narrador comenta também sobre a grande tristeza que percebeu nos jovens ricos do dirigível Paris, o vazio nos olhos e a falta de esperança,

muito comum também nos jovens ricos das grandes cidades, fora do contexto do romance. Carlos diz que havia escutado sobre as famosas festas do Paris, no entanto, quando as visitou, não encontrou alegria, “[...] antes uma melancolia ruidosa e um sentimento geral de exaustão e ceticismo. Os jovens parisienses dos andares superiores são, quase todos, tão vazios e estéreis quanto um mar sem peixes.” (AGUALUSA, 2013: 49) Para Patrick Maciel, navegador solitário, um parisiense que visitou diversas aldeias e escreveu livros sobre suas viagens, “Todos os parisienses deviam fugir, de vez em quando. Voltariam mais ricos e, ao mesmo tempo, mais humildes.” (AGUALUSA, 2013: 124)

Carlos Tucano possui uma amiga virtual que conheceu com a ajuda do *Facebook*. Talvez as diversas referências a assuntos relacionados à *internet* sejam as partes do romance que mais aproximam o jovem leitor da narrativa. Os leitores mais velhos possuem, provavelmente, uma conta no Facebook, mas é certo que não a possuíam quando tinham dezesseis anos, visto que ele – pelo menos para os leitores com mais de 35 – ainda não existia. Ainda no primeiro capítulo, o protagonista apaixona-se por essa amiga, uma paixão narrada de maneira bem adolescente, embora em certo momento ela fique nua a seu lado para entrar na piscina. Aimée é uma personagem secundária, mas em alguns momentos parece tomar a iniciativa e ser mais decidida do que o protagonista. O que a distingue, segundo Teresa Colomer, da maioria das personagens femininas dos livros de aventuras tradicionais, é que a aproxima de uma tendência mais moderna e contemporânea: “Las niñas de los libros actuales son tan valientes, decididas y alborotadoras como cualquier niño tradicional. Más bien parece que se hayan eliminado cuidadosamente todos los rasgos que podrían diferenciarlas de los valores masculinos.” (COLOMER, 2008: 56) No momento em que Carlos decide fugir do Paris com seu pai e Sibongile, Aimée demonstra interesse em ir junto, como este diálogo ilustra:

- [...] – Eu vou com vocês.
- Não vais não. Não podes.
- Não posso? (AGUALUSA, 2013: 56)

Aimée não discute muito, mas algumas páginas mais à frente, ao perceber o espanto de Carlos, o leitor toma conhecimento de que ela realmente não obedece a ninguém: “Em menos de trinta segundos estávamos a navegar, uns cinquenta metros acima do fulgor do Paris. Lancei um olhar para o convés, à procura do meu pai, e dei com Aimée.” (AGUALUSA, 2013: 59) O mesmo acontece quando eles decidem tomar Paris, em que sua decisão de desobedecer torna-se de extrema importância para o desenvolvimento da narrativa. Carlos decide que Aimée ficará na balsa Maianga, ao que ela responde prontamente: “– Eu?! E quem achas que vai abrir as portas? [...] Além disso, sei lutar. Tu por acaso sabes lutar? Não! Então ficas a tomar conta da menina e da tua balsa...” (AGUALUSA, 2013: 140)

Interessante observar que a Luanda do romance manteve, de certa forma, as tradições da oralidade angolana. Se, no passado, as pessoas se reuniam em volta da fogueira nas aldeias – ou apenas no centro dessas – para contar histórias dos mais velhos, no futuro romanceado reúnem-se para recordarem-se sobre como era a vida na terra: “[...] apenas ouvira falar, em Luanda, nas longas noites de conversa, quando os mais velhos se sentavam a recordar os anos vividos na terra.” (AGUALUSA, 2013: 19) Se, em Angola, era tradição, ao menos no interior do país, todos se encontrarem no centro da aldeia, à sombra de um imbondeiro, para ouvir as histórias, na Luanda flutuante não era muito diferente: “Na minha aldeia, em Luanda, esperávamos que os adultos estivessem a dormir para nos reunirmos junto ao Jango, uma construção redonda, no centro da rede, à sombra da qual os mais velhos discutem assuntos importantes da comunidade.” (AGUALUSA, 2013: 31) O nome “Jango” – o mesmo utilizado na Angola da terra – manteve-se igual na Luanda flutuante. “Jango” é o local onde as pessoas se encontram no centro das aldeias.

Para Sandra Beckett, “Some novels cross over in part because of their appeal to readers of all ages in a specific cultural community.” (BECKETT, 2009: 130) É importante observar que essa característica da oralidade na história da literatura angolana pode ter uma grande importância na recepção de *A vida no céu* naquele país. Visto que uma das características dos contos transmitidos de maneira oral é a possibilidade de serem ouvidos por todos – da aldeia, da família, da escola –, então pode-se concluir que a fronteira entre a literatura infantojuvenil e a adulta é menos definida em Angola, já que os mais novos estão acostumados a ouvir as mesmas histórias que os mais velhos, tal como acontecia na Europa quando a cultura oral prevalecia. Sendo assim, pode ser que a intenção do autor do romance aqui analisado seja mais bem compreendida em Angola. Segundo Sandra Beckett, “It is important to point out that in some countries the borders between children’s and adult fiction, and between high and popular literature are much less defined than in others.” (BECKETT, 2009: 10) Angola possui uma rica tradição literária, no entanto, como mencionado acima, essa tradição é majoritariamente centrada na oralidade. Segundo Eliane Debus (2013: 1136), o próprio Agualusa optou por recontar de forma escrita uma história da tradição Koi-san, em *O filho do vento* (2006), o que confirma a importância das histórias orais e a necessidade de mantê-las, na atualidade, através de histórias escritas, visto que aquela maneira de transmitir histórias vem perdendo sua força, devido aos novos hábitos pessoais e familiares.

Segundo Jurema Oliveira, “A instalação do prelo em Angola abre espaço para a publicação de *Esportaneidades da minha alma* (1849), de José da Silva Maia Ferreira, primeira obra impressa na ‘África Lusófona’, mas não a primeira produção literária de autor africano.” (OLIVEIRA, 2007: 42-43) No entanto,

[...] é no século XX que a imprensa se estabelece com maior autonomia. Em Angola, o primeiro livro, marco histórico-literário da ficção, foi *O segredo da morta*, de Assis Junior, uma obra de costumes angolanos publicada nos folhetins do jornal *A vanguarda* de Luanda em 1929, com

reedição datada de 1935 pela tipografia A Lusitana, em Luanda. (OLIVEIRA, 2007: 44)

Contudo, apenas após a independência, em novembro de 1975, começou a aumentar a produção de obras escritas por escritores angolanos. Escritores como Agostinho Neto e Pepetela foram pioneiros nessa literatura. O primeiro livro de literatura infantojuvenil de Angola foi *As aventuras de Ngunga*, do Pepetela, publicado em 1972, antes mesmo da independência daquele país. Segundo Maria Celestina Fernandes, a produção literária angolana naquele período foi tão importante que despertou a curiosidade dos angolanos, inclusive daqueles que eram analfabetos:

Do lado das pessoas houve grande entusiasmo, havia a ânsia de conhecer a literatura angolana escrita pelos próprios angolanos, e mesmo os que não sabiam ler adquiriam livros, talvez com a esperança de em pouco tempo poderem lê-los, visto que a tarefa de alfabetização conheceu grande dinamismo e adesão populacional durante o regime socialista que vigorou nos primeiros anos de independência. (FERNANDES, 2010: s.p.)

Para Teresa Colomer, “Desde la segunda guerra mundial, fomentar el conocimiento y el respeto por las demás razas y culturas ha sido um valor primordial de la literatura infantil y juvenil.” (COLOMER, 2008: 121) No romance aqui analisado, é abordada constantemente a questão das diferenças culturais entre as nações que restaram após o grande dilúvio. O autor apresenta essas diferenças de uma maneira sutil. Luanda, por exemplo, tornou-se uma cidade-biblioteca, responsável pela maior parte dos livros em papel que sobreviveram ao dilúvio, e pela catalogação digital. Faz empréstimos de livros para outras balsas e adquire exemplares raros aos mergulhadores que os resgatam das águas. Tudo em Luanda gira em torno dos livros:

Temos os restauradores, que cosem lombadas, reparam rasgões, fabricam capas em couro; os impressores, responsáveis por novas edições, muito artesanais, com tiragens reduzidas; os digitalizadores, que digitalizam os livros em papel e os colocam depois à venda na rede. Os bibliotecários, os informáticos, os contabilistas e os pesquisadores. A estes últimos cabe a missão de encontrar e adquirir novos livros. Invejo-os. Sempre quis ser pesquisador. A minha mãe coordena este pequeno mundo. É a bibliotecária-chefe. (AGUALUSA, 2013: 34)

O leitor pode fazer uma alusão à importância das histórias orais na tradição cultural e literária de Angola (a da realidade). No entanto, é contraditório observar que um país com tradições de contos orais se transforme, no romance, – representada por sua capital Luanda – na localidade que possui a maior quantidade de histórias escritas no mundo flutuante. O narrador faz uma comparação, no segundo capítulo, que nos remete para a tradição da oralidade na literatura angolana. Ao falar sobre o valor que os livros de papel adquiriram após o grande dilúvio, Carlos explica que para seu pai “Livros [...] são árvores que aprenderam a falar. Neste sentido, Luanda preserva uma espécie de pequena floresta falante.” (AGUALUSA, 2013: 36) Já Paris é apresentada como um lugar contraditório, onde riqueza e miséria convivem diariamente: é um local de luxo nos andares superiores, com árvores, lagos, aves e comidas raras, e um lugar extremamente pobre, com horas excessivas de trabalho e muito preconceito nos corredores dos andares mais baixos, o submundo parisiense, onde imigrantes ilegais sobrevivem diariamente, trabalhando durante longos períodos em troca de um colchão para dormir e de algo para comer, e, muitas vezes, aceitam essa condição por não terem outro lugar para viver. Exatamente o que ocorre não apenas em Paris na realidade, mas também em outras metrópoles. Já as cidades brasileiras apresentam uma característica curiosa ao romance, muito comum ao povo brasileiro fora do contexto da narrativa, que é a cooperação e a ajuda mútua: “As cidades e aldeias brasileiras movem-se em arquipélago, ou seja, nunca se afastam muito umas das outras. Protegem-se e auxiliam-se.” (AGUALUSA, 2013: 125) Por outro lado, Jakarta é mostrada como um caos, para quem está fora, mas em perfeita harmonia para quem faz parte daquela

sociedade: “Para um estrangeiro Jakarta parece um caos [...]. Pouco a pouco começa a compreender que existe uma harmonia oculta e que tudo aquilo funciona.” (AGUALUSA, 2013: 71)

O romance segue uma tendência atual em relação às tradicionais personagens malvadas dos livros de aventuras. Elas não são completamente malvadas. O que ocorre é que elas possuem distúrbios emocionais e psicológicos que as levam a apresentar certas atitudes que normalmente não são vistas como normais pela sociedade. Segundo Maria Madalena Teixeira da Silva isso é cada vez mais comum nos livros de ficção, especialmente após a série *Harry Potter*, que ajudou a modificar a ideia tradicional de personagens boas e más:

Também a estruturação da intriga se pauta pela novidade dos desafios enfrentados não só pela personagem central como por outras personagens. O próprio confronto entre o Bem e o Mal, que as séries «clássicas» esvaziavam de conteúdo e de identidade, vai assumindo novos contornos e perdendo o carácter de uma luta abstracta ou simbólica. Particularmente nos últimos volumes publicados, a relação conturbada entre Harry Potter e o seu inimigo Voldemort incorpora traços de intersecção, quase de identificação, quando o herói descobre em si qualidades comuns às do seu inimigo, revelando a debilidade da fronteira entre a luz e a sombra que caracterizam todos os seres e assinalando a passagem do conflito para o domínio da interioridade. (TEIXEIRA DA SILVA, 2007b: 5 e 6)

O já citado pirata Boniface, por exemplo, apresenta profundas reflexões no final da narrativa, – talvez por estar em estado de alucinação, como pensa Carlos; talvez por estar apaixonado, como julga Aimée – o que nos leva a perceber que aqueles pensamentos já faziam parte dele, estavam apenas em estado latente aguardando algum momento de conflito para virem à tona. Segundo Teresa Colomer, “En la literatura infantil y juvenil actual hay una gran ausencia de personajes concretos ‘malvados’, ya que las causas de infortunio han pasado a situarse em los conflictos psicológicos y en los problemas sociales.” (COLOMER, 2008: 50) Boniface, ao longo da narrativa, articula planos malvados, mantém Júlio “sequestrado” à base de chás

alucinógenos com o objetivo de lucrar com a situação, consegue tomar o dirigível Paris, fazer reféns, mas tudo apenas para conseguir realizar um sonho: encontrar o pedaço de terra que ainda resta no planeta. Após essa realização, é como se toda a maldade desaparecesse. Ele fica vagando e falando coisas aparentemente sem sentido, como “– O meu silêncio era mais belo do que o deles [...]. Mas talvez não fosse suficientemente belo.” (AGUALUSA, 2013: 164) Contudo, o próprio Boniface esclarece, indiretamente, o provável motivo da sua loucura e obstinação: “– A vida inteira só a amei a ela. Maldita feiticeira...” (AGUALUSA, 2013: 165) O pirata é apresentado ao leitor dessa maneira, pela voz de Sibongile:

– Um bandido, já te disse. Entrou no Paris ilegalmente. Nasceu em Miami, nos estados Unidos. Começou a vender droga, nas ruas, muito novo. Enriqueceu. Na altura do Dilúvio não conseguiu que nenhum dos grandes dirigíveis o aceitasse. Então, como tinha muito dinheiro, mandou construir um balão enorme e, contudo, incrivelmente rápido, o Española Way, e fez-se ao céu. Durante alguns anos sobreviveu dos saques às aldeias mais pobres. [...] Montou um casino clandestino, Le Fantôme, frequentado por ricos e pobres, e, por isso mesmo, tolerado pelas autoridades. (AGUALUSA, 2013: 42 e 43)

Personagens tradicionais de livros fantásticos também marcam presença no romance. Um dos piratas até consegue uma perna de pau após levar um tiro de Aimée. E Carlos afirma, ironicamente, que “[...] isso, para um pirata, é até bom. Assegura-lhe uma certa autoridade.” (AGUALUSA, 2013: 146) Além do pirata, quase indispensável em um bom livro de aventuras, existe também a feiticeira, ou curandeira. Essas personagens aparecem em muitas histórias de caráter fantástico e já são até aguardadas pelos leitores, ávidos em encontrá-las no decorrer das narrativas. De acordo com Teresa Colomer,

El auge de la fantasía en la literatura infantil y juvenil actual se ha realizado, por una parte, a partir de la reivindicación del folklore de la década de los

setenta y, por otra, a causa de la influencia de diversas variantes del 'realismo mágico' aparecido em la literatura adulta en esa misma época. (COLOMER, 2008: 130)

Personagens como fadas, bruxas e feiticeiras sempre estiveram presentes nas histórias fantásticas, seja para fazer coisas boas ou nem tão boas assim. No romance agualusiano, existe uma personagem que se assemelha às fadas, bruxas e feiticeiras. No entanto, o autor não utiliza nenhuma destas conhecidas palavras, preferindo a palavra “sangoma”. Provavelmente, o leitor – de qualquer idade – irá recorrer ao dicionário para procurar saber o significado dessa palavra pouco utilizada no contexto do português brasileiro e europeu, e não será fácil encontrar mesmo nos melhores dicionários. Ao recorrer ao *Wikipedia* – que provavelmente é o meio mais rápido para um leitor curioso – encontrará que “Um Sangoma é um praticante da medicina das ervas, adivinhação e aconselhamento na tradição Nguni.”⁹ Contudo, o próprio autor dá a explicação para o significado de sangoma no romance, através da própria Sibongile.¹⁰ Mas, por essa definição aparecer nas primeiras páginas, quando o leitor ainda desconhece a importância que Sibongile virá a ter na narrativa, essa explicação pode passar despercebida para muitos leitores. Nas páginas iniciais, é a voz da própria Sibongile que define “sangoma”, após constatar o desconhecimento dos jovens Carlos e Aimée diante da palavra: “– Curandeira, se quiseres. Na terra sabia tratar algumas doenças mais comuns recorrendo apenas a ervas e raízes. Aqui não tenho ervas, muito menos raízes. Então trato doenças da alma, que, aliás, são quase todas. Também adivinho o futuro [...]” (AGUALUSA, 2013: 27) Devido a essa capacidade premonitória da sangoma, Sibongile conseguiu um lugar em uma balsa no céu para viver após o dilúvio: “As igrejas encheram-se de multidões desesperadas. Foi um tempo bom para todo o tipo de profetas, sacerdotes e xamãs, incluindo as sangomas. Sibongile não teve dificuldade em conseguir lugar numa das balsas, quando Durban se ergueu no ar.” (AGUALUSA, 2013: 100) Outra

⁹ <https://pt.wikipedia.org/wiki/Sangoma>, visualizado em 04/04/2015.

¹⁰ Em *A vida no céu* a palavra sangoma aparece como substantivo feminino.

personagem que, inicialmente, parece ser fantástica e que desperta curiosidade a partir do primeiro capítulo é O Voador. Ele é apresentado como alguém misterioso, alguém que caiu do céu – de uma parte mais alta do céu onde eles estavam – no dirigível Paris. O narrador afirma que nada se sabia a respeito dele, era um passageiro clandestino, e as pessoas mantinham-no escondido para que ele não fosse expulso pela polícia. No decorrer da narrativa, o leitor virá a saber que O Voador é Júlio Tucano, pai de Carlos, que caiu dos fios que ligam as balsas da aldeia Luanda em uma noite de tempestade. Nessa mesma noite, o dirigível Paris havia sofrido avarias e estava voando abaixo de Luanda. Contudo, até que se descubra a verdadeira história d'O Voador, são-lhe atribuídas características especiais, o que aumenta a curiosidade do leitor em torno do mistério sobre essa personagem. E na parte em que aparece pela primeira vez uma referência a ele, surge também mais uma referência irônica à religiosidade das pessoas. Quando Carlos diz a seu amigo Manu que deseja conhecer O Voador, ele responde:

– Calma. Não sei onde está. Nem sequer sei se realmente existe. As pessoas inventam muito. Querem acreditar em alguma coisa, para além desta realidade tão difícil. [...] O que quero dizer é que as pessoas têm necessidade de acreditar em profetas. Esse homem aparenta ser uma espécie de profeta. Sonha alto. Fala a dormir. As pessoas fazem-lhe perguntas enquanto ele dorme, e o homem responde. [...] Dizem que adivinha coisas, como por exemplo o estado do tempo daqui a uma semana. Quem ganhará o Campeonato do Mundo. São os rumores que correm. Como te disse antes, talvez seja tudo imaginação do povo. (AGUALUSA, 2013: 21)

No décimo capítulo, aparece uma característica marcante de livros de aventuras destinados a jovens, o que pode fazer com que o leitor adulto se sinta um pouco infantilizado, mas não desmotivado em prosseguir com a leitura. Carlos Tucano enumera algumas perguntas que ainda precisam ser respondidas, uma verdadeira lista de mistérios, algo que se assemelha aos famosos livros de aventuras

de detetives que fazem sucesso com adolescentes de todas as épocas. A lista de mistérios aparece numerada:

1. O que pretendia Boniface do meu pai?
2. O que acontecera à família da pequena Vera?
3. Quem socorrera Mang, na Ilha Verde, e o devolvera depois ao céu, numa balsa salva-vidas? (AGUALUSA, 2013: 112)

Contudo, o leitor, independente da idade que tenha, a essa altura da narrativa encontra-se curioso e interessado em desvendar os mistérios junto com Carlos e Aimée. No decorrer do mesmo capítulo, Carlos vai acrescentando às perguntas anteriores outras perguntas que ainda estão sem resposta, dizendo a cada nova dúvida: “Juntei mais um mistério à minha lista”. (AGUALUSA, 2013: 117) No décimo segundo capítulo aparece mais uma característica marcante de livros de aventuras, mais uma vez destinada preferencialmente – mas não apenas – a jovens. Alain e Patrick expõem às outras personagens um plano, com seis tópicos, que devem, naturalmente, ser seguidos por todos. Entretanto, esse mesmo capítulo não permite que nenhum leitor desista da leitura. Se até o décimo primeiro *A vida no céu* já podia ser considerado um livro de aventuras, a partir do décimo segundo, as aventuras se multiplicam, apresentando poucas descrições e muitos diálogos, o que dá um ritmo acelerado à leitura, fazendo com que o leitor prenda o fôlego junto com as personagens e se sinta, cada vez mais, inserido no romance e implicado na intriga, cúmplice das aventuras.

Em certo momento, o autor faz um jogo entre ficção e realidade. Quando os aventureiros estão tentando tomar o dirigível Paris, uma das personagens aponta uma arma para um dos piratas e ordena que ele fique quieto, ao que o narrador comenta: “Nos filmes isto costuma resultar. A realidade, porém, tende a ser mais caprichosa do que a ficção. O homenzinho não respeitou nenhuma das instruções. Desatou aos gritos e, abrindo a porta, pulou para o interior.” (AGUALUSA, 2013: 143)

Contudo, esse acontecimento também faz parte da ficção, e aí está o jogo ficção/realidade feito pelo autor – uma tentativa interessante de embarçar os pensamentos dos leitores, que irão se sentir ainda mais “protagonistas” da narrativa e cúmplices dos aventureiros.

Ao perceberem uma formação de nuvens, o *cumulonimbus* – tão perigoso que “No seu interior concentra-se uma quantidade de energia capaz de exceder em dez vezes a libertada pela bomba atômica que arrasou Hiroxima.” (AGUALUSA, 2013: 152) –, Carlos e Aimée ficam em estado contemplativo, mesmo tendo conhecimento de que o *cumulonimbus* pode ser fatal. Durante o momento de contemplação, eles refletem: “– Custa a crer que a beleza possa ser tão terrível. Preferimos acreditar que o mal é sempre feio.” (AGUALUSA, 2013: 154) Certas reflexões das personagens jovens do romance aparentam ter origem numa mente adulta, embora sejam personagens adolescentes que as pensam. É natural lembrarmos que o autor deu voz a essas personagens e, portanto, essas reflexões realmente saíram de uma mente adulta – a do autor. Para Maria Madalena Teixeira da Silva,

Se considerarmos que a opção por um ponto de vista ligado, embora artificialmente, ao universo infantil permite avaliar criticamente o mundo dos adultos; se a isso juntarmos o facto de que os autores são normalmente adultos, poderemos concluir que a literatura para crianças e jovens [...] terá também de ser particularmente reveladora sobre o entendimento do mundo, os anseios e as necessidades daqueles que, do ponto de vista tradicional, abandonaram há muito o «país do nunca». (TEIXEIRA DA SILVA, 2008: 5)

Contudo, isso propicia o crescimento e amadurecimento dos leitores jovens, especificamente aqueles que já estão em uma fase de transição para a vida adulta. Ao verem pessoas – embora de papel – da mesma idade que a sua refletirem sobre a vida, a morte e outros conceitos abstratos, sentem-se incentivados a pensarem por si mesmos. Essas reflexões são muito comuns, atualmente, em livros destinados a jovens. Segundo Maria Madalena Teixeira da Silva,

Como aconteceu com outros aspectos da cultura e do pensamento humanos ao longo da história, a reflexão sobre dilemas morais relacionados com o crescimento e a afirmação da identidade refugiou-se e encontrou terreno propício no domínio da expressão escrita para os mais jovens. (TEIXEIRA DA SILVA, 2008: 4)

No entanto, essas reflexões abstratas são mais comuns em outro tipo de romance, os que possuem um fundo psicológico, geralmente de caráter introspectivo ou intimista, com poucas personagens e poucas aventuras. O romance aqui analisado também possui características intimistas, mas predominam as aventuras, ainda que pontuadas por reflexões como as que analisamos anteriormente.

Em certo momento da narrativa, o pai de Carlos parece dialogar com o leitor. Na verdade, o autor – socorrendo-se da voz de Júlio Tucano – dialoga com o leitor. Ao discorrer sobre a Amazônia brasileira e ao contar que foi questionado insistentemente por Boniface sobre uma suposta raiz que permitiria que as personagens retornassem a terra para viver, mesmo com as elevadas temperaturas, Júlio afirma não conhecer tal planta, e emenda: “Talvez algum brasileiro me possa ajudar.” (AGUALUSA, 2013: 171) Contudo, em nenhum momento até essa parte da narrativa aparecem outros brasileiros que não seja Júlio Tucano. Apenas no final do romance aparecem os habitantes da Amazônia, mas nem todos são originários do Brasil. Mas no momento acima citado, fica evidente que a frase é direcionada ao leitor – especialmente o brasileiro – e é, portanto, um jogo intertextual. Principalmente se lembrarmos que o autor viveu no Brasil, para onde se desloca com assiduidade, e que vários dos seus romances anteriores fazem sucesso entre o público brasileiro. Tendo um – *O ano em que Zumbi tomou o Rio* (2002) – como cenário o aquele país.

Após o desenlace vitorioso da tomada do dirigível Paris por Carlos, Aimée e companhia, ocorre o que pode ser denominado de prêmio aos vencedores. Esse prêmio é comum nos romances de ficção da literatura infantojuvenil, os quais normalmente seguem um tipo de roteiro, uma fórmula que sempre agradou os leitores e, por dar certo, os autores acabam repetindo. Segundo essa fórmula de

sucesso, os livros de aventuras finalizam com a premiação ao protagonista herói para assim alcançar o equilíbrio final, quando tudo retorna ao seu devido lugar. Segundo Maria Madalena Teixeira da Silva,

Quase sempre indeterminado ou situado numa temporalidade paralela, ele é pano de fundo sobre o qual se desenrola o percurso vital do herói em busca de um sentido para o futuro que engloba o passado sobre o qual se construirá a sua identidade. Aí se originam novas tensões entre desespero e confiança, tranquilidade e desassossego: passado, presente e futuro conjugam-se na reposição do equilíbrio final, que, mesmo quando precário, reintroduz a esperança de redenção que a modernidade rejeitou e substituiu pela inquietação sem remédio de seres sem rumo e romances sem história. (TEIXEIRA DA SILVA, 2007b: 8)

Carlos recebe, de fato, alguns prêmios materiais. E embora ele afirme que não gostaria de ser considerado um herói profissional e muito menos ser utilizado pelo governo em eventos oficiais, contraditoriamente aparenta estar extremamente contente com a categoria de “herói-de-passagem”. E enumera as vantagens que a aventura trouxe para ele:

O governo da cidade [Paris] ofereceu-me a cidadania honorária e um pequeno apartamento no nono piso. [...] Quando saía à noite, para jantar, ou dançar, as pessoas pediam-me autógrafos. Faziam se fotografar ao meu lado. Sentia-as trêmulas, com as mãos suadas, e isso deixava-me também a mim um pouco alvoroçado. (AGUALUSA, 2013: 149)

No entanto, com Aimée, ocorre algo mais especial do que apenas receber prêmios materiais. Ao encontrar os seus pais, eles desejam parabenizá-la por tudo o que ocorreu após sua fuga do Paris – mesmo que tenha sido sem a autorização deles –, querem abraçá-la por ela finalmente estar de volta e por ter ajudado a capturar os piratas e a devolver o comando do dirigível às autoridades competentes,

contudo, eles não sabem como fazê-lo, não conseguem demonstrar seus sentimentos à própria filha, pois esta, após tantas aventuras, parece ser uma estranha diante deles. Nas palavras da personagem, “– É como se de repente eu me tivesse tornado adulta. [...] Eles olham para mim e já não conseguem ver a menina que eu fui. Ora me acham muito madura, ora me acham louca. [...] É como se tivessem medo de mim.” (AGUALUSA, 2013: 145 e 146)

As aventuras narradas até então foram um marco na vida de Aimée – representaram a passagem da fase adolescente para a fase (quase) adulta. As aventuras da narrativa possuem na vida de Aimée a mesma função que o livro aqui analisado possui para alguns jovens leitores: pode funcionar como uma ponte, um rito de passagem de livros infantojuvenis para livros da literatura *crossover*, enquanto, para alguns leitores adultos, o romance pode representar um retorno – ainda que temporário – à juventude, pois com a leitura eles recordarão não apenas as aventuras vividas, mas também o prazer que sentiam, quando mais novos, ao lerem livros – prazer que, para alguns, não existia há um tempo. Segundo Maria Madalena Teixeira da Silva,

[...] estas obras apontam o caminho de uma reconciliação, que assenta também no reconhecimento de que a infância não é apenas uma fase separada e rapidamente ultrapassada da vida; algo nela permanece ao longo da existência, reaparecendo e manifestando-se em momentos privilegiados da busca de identidade, da busca de sentido, em geral – o que nos conduziria à necessidade de reinventar a oposição convencional entre infância e idade adulta. (TEIXEIRA DA SILVA, 2008: 5)

Interessante observar que não aparecem, em nenhum momento da narrativa, conflitos entre pais e filhos, algo comum em uma literatura para jovens (mas não só para eles, é sempre bom recordar). Carlos parece ser o filho perfeito e atencioso, enquanto Aimée, embora saia do Paris sem avisar aos pais, preocupa-se em dar notícias, em deixar, pelo menos, uma carta de despedida, ou de “volto logo”. Essa

ausência de conflito entre pais e filhos pode aparentar uma ideia de vida perfeita, exatamente na época em que tais conflitos mais aparecem, que é a fase adolescente. Contudo, também pelo motivo da ausência, a leitura pode tornar-se mais interessante para os leitores jovens – especialmente os que têm mais conflitos com os pais – por possibilitar a eles uma fuga da realidade.

Logo após o desabafo supracitado de Aimée com Carlos, quando ela comenta sobre a dificuldade dos seus pais em se aproximarem novamente dela – ocorre uma situação marcante: a passagem definitiva da jovem personagem para uma vida – talvez não adulta ainda – mais madura e responsável. O momento se passa quando o casal, junto ao lago dos cisnes no dirigível Paris, beija-se. A premiação maior, entretanto, não é o beijo, e sim a chegada ao local que eles procuraram durante quase toda a narrativa: a Ilha Verde – ou República da Neblina – e a permissão que eles obtêm para viver naquele local tão desejado – embora não fique claro no final da narrativa se eles optam por viver na República da Neblina ou não. Uma das diversas interpretações que o leitor pode ter é que eles continuaram a ter uma vida de viagens: ficam um pouco no Paris, moram um pouco em Luanda, outras vezes passam um tempo na República da Neblina. No livro *The hidden adult: defining children's literature* (2008), Perry Nodelman apresenta alguns estudos que abordam as literaturas destinadas a crianças e jovens (os estudos são interessantes para melhor compreender o romance aqui analisado, embora ele faça parte, como já foi dito e repetido diversas vezes neste trabalho, de outra categoria, a literatura *crossover*). Com o auxílio desse estudo, poderemos inferir que eles optaram por voltar para casa, visto que essa é a ocorrência mais comum entre as personagens crianças e jovens na maioria dos romances de aventuras. Segundo Perry Nodelman,

A number of scholars have pointed to a favorite pattern in children's stories as beginning with their protagonists at home, taking them on a journey, and returning them home again at the end. In my own previous work in this area I have moved toward the conclusion that the pattern is worth paying attention to exactly because of the ways in which it works to attach opposing values to home and to being away from home, forcing child protagonists to confront the difference and make choices between the opposed values in

terms of how they understand what they mean and, consequently, which of the two places they would rather be in. (NODELMAN, 2008: 61)

A supracitada explicação de Perry Nodelman apresenta exatamente o que ocorre com o protagonista Carlos durante a narrativa: logo no começo ele deixa sua casa – ou sua balsa – em busca de aventuras e de conhecer o mundo, no caso, o restante do céu, mas principalmente com a intenção de encontrar seu pai desaparecido e levá-lo de volta a casa; chega ao Paris, conhece Aimée, trabalha, volta a casa, visita Jakarta, retorna ao dirigível Paris e encontra a República da Neblina. Entretanto, diferente do que normalmente ocorre nos tradicionais livros de aventuras, Carlos não retorna a casa somente no final da narrativa. Esse retorno ocorre antes, ainda nos primeiros capítulos do romance. Mas Carlos possui um motivo justificado para esse retorno antecipado e temporário: ele volta para devolver seu pai à família, na aldeia Luanda, onde todos julgavam que esse estivesse morto desde que caiu dos cabos em uma noite de tempestade. Portanto, ele teve um bom motivo para fazer esse retorno antes do grande final. E após deixar seu pai em segurança, parte novamente em busca do homem que pode levá-lo à tão sonhada Ilha Verde. Contudo, há uma observação interessante do narrador em relação ao lugar que, embora tenha sido desejado ardentemente, não é um lugar isento de problemas: “Não é um mundo perfeito. Em todos os paraísos há serpentes. Ou, como diz o meu pai, cada homem é o seu próprio paraíso e o seu próprio inferno.” (AGUALUSA, 2013: 182) Com isso, o leitor pode perceber que ao realizar um sonho, ele pode não acontecer exatamente da maneira como foi imaginado, mas não será por esse motivo que o sonho deixará de ser especial após ter se tornado realidade. Nas palavras de Carlos sobre a República da Neblina – a sonhada Ilha Verde – ele explica que encontrou

[...] como no céu, pessoas infetadas pela inveja, pelo ciúme, pelo rancor, e por tantas outras doenças que, desde sempre, afligem a humanidade. Contudo, encontrei também corações generosos e uma vontade coletiva de corrigir os erros do passado. (AGUALUSA, 2013: 182)

A vida no céu – Romance para jovens e outros sonhadores, portanto, não é apenas um romance de ficção destinado a “jovens e outros sonhadores” (AGUALUSA, 2013: 7). É um romance que defende a importância da memória de um povo, que defende as tradições culturais e o resgate das mesmas, para que as gerações futuras saibam valorizar as suas origens e as suas tradições. José Eduardo Agualusa destaca-se por abordar em seus outros romances assuntos que tratam de questões culturais e identitárias, e principalmente a questão do preconceito e as suas diversas formas, sempre questionando sobre as fronteiras, físicas e imaginárias, especialmente as fronteiras dos países que têm como idioma oficial a língua portuguesa – países com os quais o autor possui profundas ligações. No romance aqui analisado não ocorre de maneira diferente à que ocorre nos outros livros do autor angolano. Contudo, José Eduardo Agualusa utiliza em alguns momentos da narrativa uma linguagem mais aproximada do universo dos leitores jovens – mas não uma linguagem “fácil” –, sem perder a ironia – uma de suas características mais importantes – que, em muitas partes do livro, será mais bem percebida por leitores adultos, devido a motivos já explicados anteriormente. Por combinar as aventuras com a fantasia, *A vida no céu* pode ser considerado, em princípio, destinado exclusivamente a leitores jovens. Contudo, como foi demonstrado aqui, o romance enquadra-se perfeitamente na categoria de literatura *crossover*, por diversos motivos, entre eles a vontade do autor de não destiná-lo apenas aos jovens, as ironias e referências a situações que um leitor mais novo ainda não pode compreender, e por ser um texto de ficção suscetível de ser interpretado por crianças, adolescentes e adultos.

4. CONCLUSÃO

Na introdução foram elencadas duas questões que, naturalmente, se pretendia dar resposta através da análise do romance *A vida no céu*, tendo como ponto estruturante o conceito de *crossover fiction*:

Como deve ser classificada uma obra para jovens ou adultos?

Que características da obra fazem com que ela seja classificada como infantojuvenil?

Com a análise do romance e das características da literatura *crossover* nele encontradas, foi possível identificar elementos suscetíveis de se adequarem a este universo literário.

Não é, contudo, fácil avançar com classificações lineares de uma obra literária. Contudo, é evidente que essa classificação não deve ser feita com base na observação simples e rápida dos elementos paratextuais, ou, pelo fato de o romance ser do agrado de um público alargado, tendo grande sucesso junto de públicos variados, e tampouco por ser um livro que possui características e personagens fantásticas e muitas aventuras, vividas por algumas personagens adolescentes em um futuro não muito distante. Estas últimas características elencadas aproximam globalmente o livro em questão da literatura infantojuvenil, seja do ponto de vista do editor, seja do ponto de vista do crítico, por exemplo. Para citar um exemplo mais recente e muito conhecido no meio literário e mediático – o fenómeno Harry Potter – o primeiro volume da série apresentava uma capa infantilizada, o que levou muitos leitores a concluírem que se tratava de um livro destinado ao público infantil. No entanto, com a posterior publicação dos outros volumes da série, muitos leitores adultos ignoraram o preconceito com a capa infantilizada e leram o romance, para

que com isso pudessem compreender a estória em sua completude, e muitos adultos tornaram-se, inclusive, pottermaníacos¹¹. Segundo Maria Madalena Teixeira da Silva,

Uma posição mais aberta à diferença não só permitiria compreender mais facilmente as obras que nos falam das novas circunstâncias dos homens, como também tornaria mais ágeis as trocas entre diferentes níveis, revitalizando o sistema e evitando, em simultâneo, o preconceito que não deixa ler os textos pelo que eles valem, mas que os rotula ainda antes de os ler, em função dos autores, dos grupos de que provêm, dos leitores a que se destinam, dos géneros escolhidos ou apenas porque agradam a um número excessivo de leitores... (TEIXEIRA DA SILVA, 2007b: 4)

Após a análise realizada do romance, pode chegar-se à conclusão de que a obra não é destinada exclusivamente a leitores jovens. Essa conclusão deve-se não apenas ao fato de o autor ter deixado evidente no subtítulo a sua intenção em destiná-lo a qualquer pessoa que tivesse interesse em lê-lo – “Romance para jovens e outros sonhadores” (AGUALUSA, 2013: 7) – mas principalmente ao fato de aparecerem diversas ironias e referências, que analisamos, e que exigem uma leitura “adulta”, com uma experiência do mundo e da vida mais rica (ou pelo menos mais longa). Essas alusões podem, inclusivamente, não ser de percepção imediata por parte dos leitores jovens, exigindo, por exemplo, algumas consultas ao dicionário ou à *internet*, sem que, no entanto, coloquem entraves sérios à fruição da obra. Ao mesmo tempo, e por outro lado, surgem as referências mais próximas do universo juvenil, em termos de rotinas ou de práticas sociais contemporâneas, menos comuns (ou menos significativas) para leitores (muito) mais velhos.

A leitura de *A vida no céu* proporciona aos leitores diversas interpretações, de acordo com a capacidade interpretativa de cada um. Essa é uma característica

¹¹ Peguei emprestado o termo “pottermania”, utilizado inicialmente no idioma inglês, mas de perfeita compreensão para falantes do português, e derivei a palavra para “pottermaníaco”. O termo “pottermania” foi utilizado pela primeira vez em 1999, por Ernest Tucker, no periódico *Chicago Sun-Times*, para fazer referência aos fãs de Harry Potter. O texto pode ser lido na ligação a seguir: <http://www.accio-quote.org/articles/1999/1099-chictimes-tucker.html>.

marcante da literatura *crossover*, que permite uma interpretação “por camadas” ou em diferentes níveis de profundidade, desde uma leitura “superficial”, a outras mais profundas, decorrentes da relação de cada leitor com o texto, dos objetivos de leitura específicos, da maturidade leitora e da própria experiência de vida.

Ainda é difícil definir a que público o romance agradará mais, se aos mais jovens ou aos mais velhos, pois ele se encontra há relativamente pouco tempo no mercado editorial, o que torna difícil fazer uma pesquisa mais detalhada sobre o público leitor, não existindo dados concretos e objetivos sobre o universo de leitores/compradores. Caberá às pesquisas futuras maior aprofundamento e outras discussões.

Pode dizer-se, assim, que não existe uma idade “correta” ou “certa” para se ler determinado livro. Existem, sim, livros para serem lidos e leitores dispostos a apreciar uma boa leitura. Como já esclareceu a autora Sandra Beckett ainda no começo do seu livro que foi usado aqui como principal literatura de apoio: “The crossover phenomenon raises a very basic, yet essential, question: Is there a correct age to read a book? The same phenomenon answers the question: Absolutely not.” (BECKETT, 2009: 270)

No decorrer da investigação, a maior dificuldade foi encontrar bibliografia específica relativa à obra analisada, devido ao fato de a obra ter sido publicada recentemente. O próprio autor, ao tomar conhecimento que eu estava desenvolvendo a dissertação de Mestrado sobre *A vida no céu*, mostrou-se surpreso (“Achei curioso você estar a trabalhar sobre *A vida no céu*, um livro tão recente.”¹²). No entanto, devido ao mesmo motivo (a quase ausência de bibliografia específica), embora tenha proporcionado um maior trabalho investigativo, permitiu o desenvolvimento de uma análise sem ideias pré-concebidas por outros autores.

A pesquisa bibliográfica para a elaboração desta dissertação focou-se, principalmente, na obra *Crossover fiction: global and historical perspectives* (2009),

¹² Mensagem privada do escritor em sua página pessoal, no dia 15/04/2015.

da autora Sandra L. Beckett, e também em outros textos da mesma autora, principalmente na primeira parte, em que são apresentadas as características da literatura *crossover*. Para além desta obra, outras autoras de grande importância para a realização desta investigação foram Teresa Colomer e Maria Madalena Teixeira da Silva. No entanto, considerando que nos principais textos lidos das autoras supracitadas sempre eram mencionadas obras de grande importância para a literatura *crossover*, considerei relevante (re)ler alguns desses livros, observando neles as características da *crossover fiction*. Dentre eles, os principais foram *O príncipezinho* (1943) e *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (1865). Num segundo momento, procedi à leitura da bibliografia relativa ao autor em estudo e às suas outras obras publicadas. Considerei importante, também, (re)ler as principais obras de José Eduardo Agualusa, para poder situar o romance *A vida no céu* na produção literária do autor. No entanto, incluí na bibliografia obras que não foram citadas, mas que foram importantes para a realização deste trabalho no decorrer da investigação. No que diz respeito às características fantásticas – que podem aproximar o romance em estudo da literatura infantojuvenil –, foi constatado que elas estão presentes em muitas de suas outras obras, destinadas preferencialmente ao público adulto. Como exemplo, em *O vendedor de passados* (2004) o narrador é uma osga que se recorda de sua existência como homem em uma vida anterior.

Esta investigação levou-me a constatar a importância da literatura *crossover*, não apenas por fazer jovens se interessarem por leituras mais complexas e aprofundadas, mas também por trazer de volta para o mundo dos livros um leitor adulto que já havia desistido dele. Essa literatura, por aproximar-se tanto da literatura juvenil como da adulta, pode ser considerada uma literatura de “passagem”. Sem ela, o leitor jovem que não possui muito entusiasmo com os livros pode sentir-se desanimado ao precisar dar um salto enorme da literatura juvenil para a adulta (canônica), e, nessa medida, interromper o hábito de leitura. *A vida no céu – Romance para jovens e outros sonhadores* consegue trazer esse leitor adulto desanimado para um mundo de sonhos e fantasias e fazer com que ele se sinta

novamente estimulado a ler. Com o leitor jovem, que ainda não desistiu de ler – e de sonhar –, o romance auxilia a criar uma consciência ecológica, incentivando um maior cuidado com o meio-ambiente, e estimula a prática de leitura, incentivando esse leitor a manter esse hábito, e com isso se sinta curioso a ler as outras obras do escritor angolano, e mesmo de autores diversos, mas incentiva, principalmente, o leitor a não deixar de sonhar, pois como sinaliza o narrador na última frase do romance: “O melhor da viagem é o sonho.” (AGUALUSA, 2013: 183)

BIBLIOGRAFIA

Ativa:

AGUALUSA, José Eduardo. (2013). *A vida no céu – Romance para jovens e outros sonhadores*. Lisboa: Quetzal.

Passiva:

AGUALUSA, José Eduardo. (2009). *A conjura*. Rio de Janeiro: Gryphus.

_____. (2005). *A Girafa que Comia Estrelas*. Lisboa: Dom Quixote.

_____. (2000). *A substância do amor e outras crônicas*. 2ª ed. Lisboa: D. Quixote.

_____. (2000b). *Estranhões & Bizarrocos [Estórias para Adormecer Anjos]*, Publicações Dom Quixote, Lisboa (Ilustrações de Henrique Cayatte).

_____. (2003). *Estação das Chuvas*, Lisboa: Visão / Publicações Dom Quixote.

_____. (2001 [2ª edição]). *Nação Crioula*. A correspondência secreta de Fradique Mendes. Rio de Janeiro: Gryphus.

_____. (2012 [3ª edição]). *O ano em que Zumbi tomou o Rio*. Rio de Janeiro: Gryphus.

_____. (2004). *O vendedor de passados*. Rio de Janeiro: Gryphus.

_____. (2012b). *Teoria geral do esquecimento*. Alfragide: Publicações Dom Quixote.

_____. (2001). *Um estranho em Goa*. Rio de Janeiro: Gryphus.

AMÂNCIO, Íris. (2010). *África para Crianças: histórias e culturas africanas na educação infantil*. 1ª ed. Belo Horizonte: Nandyala. Vol. 1 e 2.

BARBEITOS, Arlindo. (2006). *Sociedade, Estado: Sociedade civil, cidadão e identidade em Angola*. Luanda: UEA.

BECKETT, Sandra Lee. (2009). *Crossover Fiction: global and historical perspectives*. New York/London: Routledge.

_____. (2010). "Crossover Fiction: Creating Readers with Stories that Address the Big Questions", in *Formar Leitores para Ler o Mundo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 65-76.

BLOCKEEL, Francesca (2001). *Literatura juvenil portuguesa contemporânea: identidade e alteridade*. Lisboa: Caminho.

CARDOSO, Dulce Maria. (2011). *O retorno*. Lisboa: Tinta da China.

CARROLL, Lewis. (2002). *Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do Espelho*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar.

COLOMER, Teresa (2008). *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Editorial Síntesis.

COUTO, Mia. (2009). *Jesusalém*. Lisboa: Caminho.

DEBUS, Eliane Santana Dias. (2013). "A Literatura Angolana para Infância", in *Educação e Realidade*, Porto Alegre, vol. 38, n.º 4, pp. 1129-1145, out.-dez. 2013.

EIRAS, Pedro. (2007). *A lenta volúpia de cair*. Vila Nova de Famalicão: Quase Edições.

_____. (2012). *Os três desejos de Octávio C*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel.

FACINA, Adriana. (2004). *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

FALCONER, Rachel. (2009). *The crossover novel: contemporary children's fiction and its readership*. New York: Routledge.

_____. (2010). "Young Adult Fiction and the Crossover Phenomenon" in RUDD, David (ed.) *The Routledge Companion to Children's Literature*. New York: Routledge, pp. 87-99.

FERNANDES, Maria Celestina. (2010). "Surgimento e desenvolvimento da literatura infantil angolana pós-independência". Luanda: União dos Escritores Angolanos. [Url: <http://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/301-surgimento-e-desenvolvimento-da-literatura-infantil-angolana-pós-independência>, acessado em 11/04/2015].

HILÁRIO, Leomir Cardoso. (2013). "Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da sociedade", in *Anuário de Literatura*, Universidade Federal de Santa Catarina, v. 18, n.º 2, pp. 201-215.

HUTCHEON, Linda. (1985). *Uma teoria da paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70.

JOBIM, José Luís. (2002). *Formas da teoria: sentidos, conceitos, políticas e campos de força nos estudos literários*. Rio de Janeiro: Caetés.

_____. (org.). (1999). *Introdução aos termos literários*. Rio de Janeiro: EdUERJ.

JOHNSTON, Rosemary Ross. (2002). "A Chronotope of Childhood in Narrative", in SELL, Roger D. (ed.) *Children's Literature as Communication: The ChiLPA Project*. New York: John Benjamins, pp. 137-158.

JORGE, Silvio Renato; ALVES, Ida Maria Santos Ferreira. (2001). *A palavra silenciada – Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*. Niterói: Vício de Leitura.

JÚDICE, Nuno. “Uma ideia de Literatura para um século de ficção”, in PERNES, Fernando (coord.). (2001). *Panorama da Cultura Portuguesa no Século XX – Artes e Letras I*. Edições Afrontamento.

KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. (2007). *Ler e compreender os sentidos do texto*. 2ª ed. São Paulo: Contexto.

LE GOFF, Jacques. (1990). *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.

LEITE, Ana Mafalda. (2012). *Oralidades e escritas pós-coloniais – Estudos sobre Literaturas Africanas*. Rio de Janeiro: Eduerj.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. (1993). *O foco narrativo*. São Paulo: Ática.

MATA, Inocência. (2004). “O universal e o local nas literaturas africanas: uma dicotomia sem suporte”, in *Ecos*, Universidade de Lisboa, edição n.º 1, janeiro 2004.

MELÃO, Dulce; BALULA, João Paulo. (2014). “Cartografias em movimento: re(a)apresentações do/no espaço em *A vida no céu – Romance para jovens e outros sonhadores*”, in *Caderno de Resumos do JOEEL*, Escola Superior de Educação de Viseu, Vol. 2, n.º 2.

MIGNOLO, Walter D. (2008). “Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política” in *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, nº 34, pp. 287-324.

NEUMANN, Anna Laura; SILVA, Taíssi Alessandra Cardoso da; KOPP, Rudinei. (2013). “Comunicação e educação na literatura distópica: de *Nós* (1924) a *Jogos Vorazes* (2008)”, in *Revista Jovens Pesquisadores*, Santa Cruz do Sul, v. 3, n.º 1, pp. 80-96.

NODELMAN, Perry. (2008). *The hidden adult: defining children's literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

OLIVEIRA, Jurema José de. (2007). "As literaturas africanas e o jornalismo no período colonial", in *O Marrare*, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, n.º 8, ano 7, pp. 42-50.

ONDJAKI. (2006). *O Leão e o Coelho Saltitão*. Rio de Janeiro: Língua Geral.

_____. (2010). *Ynari: a menina das cinco tranças*. São Paulo: Companhia das Letrinhas.

PEPETELA. (1981). *As aventuras de Ngunga*. 2ª ed. São Paulo: Ática.

_____. (2009). "Estranhos pássaros de asas abertas". In: ALMEIDA, Domingas Econgô [de]. (Org.). *Como se viver fosse assim*. Luanda: Editora Sete Egos (UEA). pp. 227-232.

_____. (1997 [2ª edição]). *O desejo de Kianda*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

_____. (2009b). *O planalto e a estepe*. São Paulo: Leya.

PINHEIRO, Melina G. B. (2015). "A presença de deuses estranhos em águas africanas – Uma leitura de um conto de Pepetela ou uma leitura anti-camoniana", in *Revista Interfaces*, UNICENTRO, Guarapuava, vol. 5, n.º 2, pp. 46-54.

PINTO-CORREIA, João David. (1978). *Literatura juvenil – paraliteratura*. Lisboa, Novidades Pedagógicas.

RAMOS, Ana Margarida. (2007). *Livros de Palmó e Meio – Reflexões sobre a literatura para a infância*. Lisboa: Caminho.

REYNOLDS, Kimberley. (1994). *Children's Literature in the 1890s and the 1990s*. Plymouth: Northcote House.

ROSE, Jacqueline. (1984). *The Case of Peter Pan or the Impossibility of Children's Literature*. London: Macmillan.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. (2009). *O pequeno príncipe*. 48ª ed. Rio de Janeiro: Agir.

SANTOS, Gerson Tenório dos; LOPES, Paulo César. (2009). "Literatura e fenômeno religioso", in *Kalíope*, São Paulo, Volume 5, N. 9, pp. 93-114.

SILVA, Renata Flavia da. (2002). *José Eduardo Agualusa: as fronteiras perdidas entre a História e a Ficção*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ.

_____. (2008). *Quatro passeios pelos bosques da ficção angolana*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ/FL.

SILVA, Sara Reis da. (2008). "Tendências da narrativa juvenil contemporânea: o caso de Ana Saldanha", in *Boletín Galego de Literatura*, 39-40, pp. 279-295.

TEIXEIRA DA SILVA, Maria Madalena Marcos. (2012). "Uma escrita de transição. Contributos para uma reflexão sobre literatura juvenil" in *A narrativa juvenil a debate (2000-2011)*. ROIG RECHOU, Blanca-Ana; SOTO LÓPEZ, Isabel; NEIRA RODRÍGUEZ, Marta (coord.). Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 13-36.

_____. (2007a). "Literatura e leitura: Pragmática de uma (in)comunicação", in *Interpólos*. Folha Informativa da Universidade dos Açores, n.º 2 (2007), pp. 62-65.

_____. (2007b). "Literatura em crescimento. O lugar problemático da literatura juvenil no sistema literário", in *A Criança e o Texto Literário*. Centro e Margens na

Literatura para Crianças e Jovens. Actas do II Congresso Internacional, Braga: Universidade do Minho – Instituto de Estudos da Crianças.

_____. (2008). “Escrita para crianças e sistema literário: para uma reflexão sobre os novos caminhos da Literatura”, in *Actas do 7.º Encontro Nacional (5.º Internacional) de Investigação em Leitura, Literatura Infantil e Ilustração*. Braga: Universidade do Minho.

TORGA, Miguel. (1999). *Antologia poética*. Lisboa: Dom Quixote.

VIEIRA, José Luandino. *Kaxinjengele e o Poder: uma fábula angolana*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

VISENTINI, Paulo Fagundes. (2012). *As revoluções africanas: Angola, Moçambique e Etiópia*. São Paulo: Ed. UNESP.

WIESER, Doris. (2005). “O livro policial é o pretexto” (Entrevista de Pepetela à autora), in *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n.º 30.

WILSON, Melissa B. & SHORT, Kathy G. (2012). “Goodbye Yellow Brick Road: Challenging the Mythology of Home in Children’s Literature”, *Children’s Literature in Education*, 43:2, pp. 129-144.